
UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY

Die Theater-Krisis.

Die

Theater-Krisis

im neuen deutschen Reiche.

Von

Georg Köberle.

Motto:
Erst wägen, dann wagen.
Feldmarschall Graf v. Moltke.

Stuttgart.
Verlag von Paul Neff.
1872.

Druck von Emil Müller in Stuttgart.

Deutschlands

Staatsmännern und Gesetzgebern

gewidmet.

An den Kanzler des deutschen Reiches
Herrn Carl Otto Fürsten von Bismarck-Schönhausen.

Durchlauchtigster Fürst!

Es wäre ein thörichter Gedanke, wenn der Autor dieses Buches sich einbildete, durch seine Feder den Ruhm Ew. Durchlaucht mehren oder mindern zu können. Der Name Carl Otto von Bismarck-Schönhausen steht neben jenen eines Solon und Lykurg in den Annalen der Geschichte bereits mit ehernen Buchstaben für alle Zeiten eingetragen. Ehrte bisher das Vaterland in Ew. Durchlaucht den Wiederhersteller der deutschen

Macht und des deutschen Glanzes, so begann neuestens auch die Welt, Hochdieselbe als sieggewohnten Gesetzgeber gegen die Machinationen der geheimen Feinde der Menschheit zu bewundern. Solch seltenen Charakter, der auf der großen Schaubühne des Erdballs nur einmal in Jahrhunderten erscheint, preist man weniger durch bloße Worte, als vielmehr durch offene Hindeutung auf solche noch am germanischen Culturtempel haftenden Mängel, die geeignet scheinen, ihm Anlaß und Stoff für neue glänzende Thaten zu liefern. Der Tribut der Verehrung, welche der Autor des vorliegenden Werkes Ew. Durchlaucht zollt, gehört dieser letztern Gattung an.

Während sonst überall im endlich geeinigten Reiche gesundes, frisches Leben keimt und die Segnungen regelnder Gesetze edle Früchte zu zeitigen beginnen, liegt noch ein Culturzweig, und just derjenige, von welchem das Volk die nächst Kirche und Schule lebendigsten Eindrücke empfängt, in Anarchie darnieder und zeigt das Bild einer traurigen Verwahrlosung.

Der Verfasser des vorliegenden Buches hat versucht, diese Nationalwunde, entkleidet aller beschönigenden Lappen officieller Lobredner, offen zu legen und die Diagnose zu stellen. Er wagt, an der Spitze seines Werkes Ew. Durchlaucht öffentlich anzureden, hoffend, daß die Kühnheit seines Schrittes durch die Gemeinnützigkeit der Sache hinlänglich gerechtfertigt werde und daß er sich hiemit an den einzigen Arzt wende, welcher in der Lage ist, auch hier die Initiative ergreifen und für die klaffende Wunde das zweckdienliche Heilmittel nicht bloß verschreiben, sondern auch durchsetzen zu können.

Handelte der Verfasser auch ohne ausdrückliches Mandat, so ist er dennoch überzeugt, durch seinen Schritt nur dem stillen Wunsche Tausender, welche das deutsche Vaterland zu den Besten seiner Bürger und Söhne zählt, den entsprechenden Ausdruck verliehen zu haben. Mehr zu sagen verwehrt ihm seine eigene tief begründete Ehrfurcht vor Ew. Durchlaucht hoher Staatsweisheit; er müßte fürchten, seine Gefühle in abschwächender Form zu manifestiren, hielte er auch nur noch eine einzige weitere Bemerkung für nöthig, um Hochderselben reformatorischen Blick auf eine vom hohen Bundesrath und deutschen Reichstag bisher unbeachtet gebliebene Angelegenheit hinzulenken, welche sich im eminenten Sinne des Wortes als eine allgemein nationale darstellt.

In tiefster Ehrerbietung

Ew. Durchlaucht

ergebenster

Dr. Georg Köberle.

Stuttgart, den 31. März 1872.

Inhalts-Verzeichniß.

Seite

Einleitung 1

I. Ueber die moderne Bühne und die Mittel zu ihrer Reform 11

II. Die Verschiedenheit des idealen Standpunktes der Dichter im Momente ihres Schaffens von jenem des praktischen Theaterleiters bei Aufstellung des Repertoirs, und die Reformversuche der jungdeutschen Capacitäten . 100

III. Das „October-Circular“ und die Schauspielreform am Königl. Hof- und Nationaltheater zu München . . 115

IV. Die dramatische Kunst in Stuttgart und das Stadttheater zu Leipzig 129

V. Heinrich Laube und Richard Wagner 154

VI. Hinter den Coulissen 166

VII. Der General-Intendant Herr von Hülsen, die Tendenz-Dramatiker jüngsten Datums, die Acht über die ungefälschte Pflege der Ethik auf den Hofbühnen, und eine Interpellation an Deutschlands Staatsmänner und Gesetzgeber 197

VIII. Drei Reichsgesetz-Ergänzungsvorschläge zum Zweck der Wiederherstellung und künftigen Wahrung des ethischen Berufes der Bühne 226

IX. Ein Antrag an die „Schillerstiftung“ 243

X. „Die deutsche Genossenschaft dramatischer Autoren und Componisten“ 248

XI. Schlußwort an die Kritiker unsers Buches. . . . 255

Einleitung.

Unter den neueren Schriften über das gegenwärtige Theater scheint die im 119ten Bande der „Deutschen Vierteljahrsschrift" (Juli—September 1867) Seite 90 bis 161 publicirte Abhandlung „Ueber die moderne Bühne und die Mittel zu ihrer Reform von Georg Isigat" ein hervorragendes Interesse erweckt zu haben. Wir müssen aus einem Grunde, der von uns bald genannt werden soll, zunächst einige öffentliche Urtheile über jene Abhandlung hier wörtlich citiren.

In den „Münchener Propyläen" Nr. 28 vom Jahre 1869 schrieb der Kunstveteran Franz Müller, welcher die klassische Theaterperiode in Weimar unter Göthe noch aus eigener Anschauung kennt, auf Seite 660: „Das Programm zur Organisation dieser Anstalten geben Ihnen Eduard Devrient, Ludwig und Isigat; für die Oper und musikalische Seite überhaupt Youry von Arnold in seiner Schrift „Ueber Schulen für dramatische und musikalische Kunst" (1867) und voraus Richard Wagners Bericht an König Ludwig von Bayern über eine in München zu gründende Musikschule (1865). Ich mache Sie und Alle, denen es Ernst um die Sache, besonders auf Isigats den Nagel scharf auf den Kopf treffende Idee wegen Errichtung von „„Theater-Akademien"" aufmerksam, — Instituten über-

wiegend praktischen Charakters, in denen der ersten, dem rein Theoretischen gewidmeten kürzern Periode die längere für Anwendung des theoretisch Erlernten, in fest geschlossener Reihenfolge auf vollständig eingerichteter Bühne, sich anzureihen hat. Finden Sie nicht mit mir, daß in diesem Projecte ein der Pflege würdiger Keim liegt?"

In einem das Bühnenwesen betreffenden Artikel in der Augsburger „Allgemeinen Zeitung" Nr. 111 vom 20. April 1868 lesen wir über dieselbe Publication: „Noch zuletzt hat Dr. Isigat diese Nationalangelegenheit in der Deutschen Vierteljahrsschrift in gründlichster Weise beleuchtet und namentlich über die „„Mittel zur Reform"" die trefflichsten Ideen entwickelt."

Im genannten Jahre widmete auch der scharfsinnige Kunstkritiker und gemüthvolle Dichter Gr. in der „Süddeutschen Presse" (Nr. 120 bis 126) der Reformschrift Isigats eine eingehende Besprechung, in welcher es unter Anderm (Nr. 120) heißt: „Seine Arbeit ist noch das Bündigste und Beste, was über jenes Thema erschienen ist." Dann in Nr. 126: „Wir halten es für unsere Pflicht, die Denkschrift Isigats und seine Reformpläne nicht nur der Beachtung der gesammten deutschen Presse, sondern auch den Höfen und Regierungen auf's nachdrücklichste zu empfehlen."

Andere Kritiker gingen noch weiter. So faßte z. B. in der „Außerordentlichen Beilage zur Allgemeinen Zeitung" Nr. 28 vom 28. Januar 1870 der Stuttgarter ♀-Correspondent, ein bekannter Aesthetiker, den Eindruck von Isigats Auftreten (bereits mit Abstreifung seiner Pseudonymität) in den Wunsch zusammen, „eine solch tüchtige Kraft als technischen Rath einer bedeutenden Bühne je eher desto besser verwendet zu sehen."

Ohne Zweifel wird hier Mancher unserer freundlichen Leser fragen: Wer ist dieser Herr Isigat? Wie kommt's, daß

er weder vor noch nach Publication jener Reformschrift Weiteres von sich hören ließ und gleichsam spurlos vom öffentlichen Schauplatz wieder verschwand?

Wir antworten hierauf mit einer Notiz, die höchst indiscreterweise schon unterm 7. Mai 1868 in einem bayerischen Localblatte stand, jedoch zu unserer nicht geringen Freude damals von den größeren Journalen übersehen wurde. Sie lautet: „Es ist wohl nicht allzu indiskret, wenn wir mittheilen, daß die unter dem Pseudonym Georg Isigat publicirte Bühnen-Reformschrift aus der Feder des bekannten Dramaturgen Dr. Georg Köberle stammt.“

Vorstehende Citate allegirten wir nicht aus persönlicher Eitelkeit. Hatten wir im ersten Jahre nach Publication jener Schrift guten Anlaß, durch das Mittel der Pseudonymität des Autors dem Reformplan eine objective Beurtheilung zu sichern, so veranlassen uns heute ebenfalls gute sachliche Gründe, die hier vorliegende neue Abhandlung unter unserm vollen und wahren Namen erscheinen zu lassen. Die Beweggründe für Beides offen darzulegen, halten wir um so mehr für unsere Pflicht, als die Motive, welche unsere Taktik bestimmten, mit der von uns vertheidigten Sache in innigstem Zusammenhange stehen. Sprechen wir uns also zunächst über diesen Zusammenhang klar aus.

Von den Anlässen, welche mitten unter einer an und für sich kerngesunden Regeneration des deutschen Volkslebens die verwahrloste Stagnation im Bereiche der dramatischen und theatralischen Kunst ermöglichen, ist die gänzlich demoralisirte Theater-Journalistik nicht als die letzte und geringfügigste zu bezeichnen. Wir meinen hiermit keineswegs bloß die Berichterstattung in den sogenannten Geschäfts- und respective Schmutzblättern der Theater-Agenten, welche mit höchst seltenen Ausnahmen Lob und Tadel nicht etwa in Rücksicht auf die vor-

handene Leistung spenden, sondern für Beides einzig und allein das Mißglücken oder Gelingen ihrer direct oder indirect versuchten Attentate auf die Börsen der zu Besprechenden als Maßstab wählen. Noch unheilvoller, als diese ziemlich allgemein durchschaute und daher nicht sehr einflußreiche Gattung von Wegelagerern, wirkt die literarische Cameraderie, welche unter den im Allgemeinen für ehrlich gehaltenen Theater-Berichterstattern für die bessern Journale vorherrscht. Fast unsere gesammte Theater-Kritik ist in ein heilloses Coterietreiben verrannt und agitirt nach dem Grundsatz: „Eine Hand wäscht die andere.“ Was zur herrschenden Coterie gehört, wird in den Himmel erhoben; was außerhalb derselben auftaucht, schonungslos mit Füßen getreten. Das Jurare in verba magistri ist — zum wahren Hohn auf die vorgebliche Aufklärung des Zeitalters — in den Bühnen-Angelegenheiten und den hiemit zusammenhängenden Literaturzweigen wirklich epidemisch geworden. Wir finden in der Tagespresse nur selten das Echo der öffentlichen Meinung, sehr oft aber ein hundertfältiges Wiederkauen der von gewissen und leicht erkennbaren Tonangebern ausgerufenen Tages-Parole. Auf diese Art ist es möglich geworden, daß Dutzende gänzlich falscher Anschauungen in Umlauf gesetzt und vom großen Troß speichelleckender Gänsekiele so lange nachgeplaudert werden konnten, bis endlich das Publikum selbst daran zu glauben begann. Solch eine von der Cameraderie gleichsam zum Axiom erhobene Anschauung liegt z. B. in dem seit Jahren landläufig gewordenen Ausspruche: „Heutzutage geht kein wahres Talent für die Bühne verloren.“ Just der Mann, welcher diesen Satz zuerst öffentlich auszusprechen wagte, hat durch die franzmännische Schablone seines amtlichen Waltens gar manches Talent im Keime erstickt und der Bühne entfremdet. Wie wir schon 1867 nachgewiesen, wäre es von ihm redlicher gewesen, den Ausspruch umzukehren und zu

sagen: „Noch selten gingen dem Theater so viele brauchbare Kräfte verloren, als gerade unter der heutzutage aller Orten bemerkbaren Mißverwaltung.“ Hat es doch die Unselbstständigkeit, welche der Mehrzahl der Tagespresse in Beurtheilung theatralischer Principienfragen anhaftet, längst möglich gemacht, daß z. B. ein vielgerühmter Director seine retrograde Methode nicht bloß als ein Musterbild aufstellen, sondern ihr auch ein Heer von Lobrednern sichern konnte, obwohl sie dem deutschen Kunst-Ideale schnurstracks zuwiderläuft und in ihren letzten Consequenzen der Lascivität der Pariser Vorstadtbühnen entgegentreibt! Geht doch die Servilität des großen Troßes von Theater-Recensenten gegen die herrschende Bühnen-Mißverwaltung im neuen deutschen Reiche so weit, daß sie die schablonenhafte sogenannte „Mache“ bis zu einem alle Poesie und Ursprünglichkeit erstickenden Grade zur Hauptsache der dramatischen Kunst stempelt, ohne die geringste Ahnung mehr davon zu besitzen, wie sehr die Ausdrücke „echt dramatisch“ und „bühnengerecht“ identische Begriffe bezeichnen, wie einseitig die Anwendung des Wortes „bühnengerecht“ auf die bloße Tadellosigkeit der „Mache“ klingt und wie leicht es dem erfahrenen Dramaturgen werden muß, jedes wahrhaft dramatische Product, selbst wenn ihm Auswüchse und theatralische Längen anhaften, den Bühnenbedürfnissen und Anforderungen des heutigen Theaters entsprechend einzurichten! Wehe dem Theaterschriftsteller, welcher die Coterie dieser Phalanx nicht zu Freunden hat und dennoch sein Glück in der ränkevollen Bretterwelt versuchen will! Er wird sich zehnmal zurückgewiesen und zwanzigmal verhöhnt sehen, ehe es ihm gelingt, auch nur ein einziges Mal bis ans Lampenlicht vordringen und das Publikum zum Schiedsrichter zwischen seinen Leistungen und dem Verdict seiner Widersacher machen zu können.

Wir haben uns nie um die Gunst dieser Phalanx beworben. Wir rechnen uns dieß Versäumniß noch heute zur Ehre

an; denn jede Concession an sie bezeichnet ein Preisgeben der Würde und des Berufes der Bühne.

Wäre vor fünf Jahren unsere Abhandlung „Ueber die moderne Bühne und die Mittel zu ihrer Reform“ unter unserm schlichten Schriftstellernamen erschienen, so hätte man uns aus dem Lager der herrschenden Theater-Coterie ohne Zweifel ganze Berge von Spott an den Hals geworfen. Daß wir selbst die Bühne aus einer nunmehr viertelhundertjährigen Selbsterfahrung kennen, wäre natürlich unbeachtet geblieben. Man hätte in uns einfach den Dramatiker betriegt, der zwar schon sieben Stücke („Die Prätendenten“, „die Mediceäer“, „der Held von Etampes“, „Max Emanuels Brautfahrt“, „Bruderherz“, „die Verkannten“ und „Heinrich IV. von Frankreich“) nicht ohne Erfolg auf einzelne Bühnen gestellt, jedoch mit seinen Versuchen noch nicht die Runde über die Bretterwelt gemacht habe und sich daher jetzt in der Rolle eines Cicero pro domo gefalle. Kurz: man hätte unser Reformproject mit der Phrase abgefertigt, daß die gezogenen Deductionen subjectiv zwar ohne Zweifel gut gemeint, aber unbrauchbare Theorien seien und vom Theaterpraktiker als idealistische Unklarheiten nur belächelt werden könnten.

Gegen solche Verunglimpfung des Inhalts wurde die Abhandlung durch die undurchsichtige Pseudonymität des Verfassers geschützt. Noch eilf Monate nach deren Erscheinen wußte außer dem Verleger Niemand, aus wessen Feder sie stamme. Man machte aus einer Stelle der Schrift selbst, in welcher wir von unserm „langen der dramatischen Kunst gewidmeten Streben“ sprachen, den Schluß, daß hier vielleicht irgend ein langjähriger Intendant sein Testament gemacht habe. Auch konnte hinter dem Namen „Isigat“ sonst eine einflußreiche Persönlichkeit stecken, welcher gegenüber ein summarisches Verfahren leicht den eigenen Vortheil beeinträchtigen oder gar

zu eigener Blame hätte umschlagen können! So begegnete denn selbst den Federn der herrschenden Theater-Clique, was ihnen sonst selten zu begegnen pflegt: sie verwechselten einmal ausnahmsweise den Namen des Autors nicht mit seiner Leistung, sondern ließen sich, just weil sie sich vom Verfasser kein greifbares Bild entwerfen konnten, ernstlich auf eine objective Würdigung der Sache selbst ein und fanden, daß die aufgestellten Grundprincipien als vollkommen zutreffend der höchsten Beachtung werth seien. Sohin hat der Pseudonym, indem er den von tausend persönlichen Rücksichten geängstigten und abgestumpften Theater-Journalfedern einen selbstständigen Zug ermöglichte, seine Schuldigkeit gethan. Jetzt, nachdem unser Reformsystem seit fünf Jahren als anerkannt praktische Arbeit in der Oeffentlichkeit steht, dürfte es selbst der rabulistischen Sophisterei und den Enthusiasten der landläufigen Theaterleitungs-Schablone nicht ganz leicht werden, dasselbe nachträglich als Hirngespinnst eines „Dilettanten" oder „Utopisten" deßhalb zu erklären, weil sich aus dem geheimnißvollen „Isigat" weder ein „Intendant" noch sonst eine „einflußreiche Person", sondern der anspruchslose Privatmann Köberle entpuppt hat. Ja wir besitzen heute sogar einen sachlichen Grund, den Pseudonym mit unserm wahren Namen zu vertauschen. Wir stellen nämlich in den nachfolgenden Erörterungen kein neues Grundprincip auf, sondern liefern nur, nach Maßgabe der Bühnenvorkommnisse von 1867 bis 1872, einen charakterisirenden Beitrag zur Würdigung der augenblicklichen Sachlage und ziehen sodann aus unsern 1867 veröffentlichten Grundprincipien einfach die Consequenzen, welche sich für die Theaterleitung im neuen deutschen Reich ergeben. Konnten wir uns früher jedes persönlichen Angriffes enthalten, so wird uns heute, wo wir in Detailfragen einzugehen haben, eine solche Enthaltsamkeit nicht durchgängig möglich werden. Wir müßten

den Kern der brennenden Theaterfrage in nebelhafte Unklarheit hüllen und unsere eigene Beweisführung abschwächen, wollten wir aus einer übel angebrachten Rücksicht die Namen derer verschweigen, von welchen zumeist die dramatische Kunst täglich noch tiefer in den Koth herabgedrückt wird. Wo die Sache von Personen abhängt, da muß selbst eine streng sachliche Besprechung auch die persönliche Kritik in den Bereich ihrer Zuständigkeit herein ziehen.

Indem wir die heutigen Consequenzen unseres 1867 veröffentlichten Reformsystems dem Urtheil aller Sachverständigen unterbreiten, übernehmen wir zugleich durch Abstreifung unserer bisherigen Pseudonymität die volle Verantwortlichkeit für die in den nachfolgenden Blättern enthaltenen Personal-Charakteristiken, sowie die Bürgschaft für die Richtigkeit der von uns ans Tageslicht hervorgezogenen Hoftheater-Coulissenmanipulationen.

Schon vor fünf Jahren, bei der ersten Publication unseres Reformsystems, gaben wir uns nicht der geringsten Täuschung darüber hin, daß ohne einen etwas gewaltsam erscheinenden Einschnitt in den autokratischen Theater-Patriarchalismus eine Besserung der Bühnenzustände nicht zu hoffen sei. Wir unterließen jedoch damals die Ziehung der letzten Consequenzen unsers Systems, weil noch keine Möglichkeit zu ihrer praktischen Verwerthung ersichtlich war. Feind alles Utopischen, beschränkten wie uns auf solche Vorschläge, welche auch in einem durch Dutzende von kirchthurmpolitischen Lagern zerklüfteten Deutschland ausführbar gewesen wären. Erst durch die kolossalen Umgestaltungen des Jahres 1870 eröffneten sich auch für eine radicale Bühnenreform günstigere Aussichten. Wir besitzen seither eine mit wahrhaft staatsmännischem Fernblick vorgehende Centralgewalt und einen gesetzgebenden Körper, der sich auf die Höhe der Zeitanforderungen empor zu schwingen strebt. Kaum können wir voraussetzen,

daß, nach Erledigung der drängendsten Fragen über die staatsrechtliche Organisation Neudeutschlands, der hohe Bundesrath und der Reichstag nicht auch die brennende Theaterfrage in den Bereich ihrer Competenz ziehen werden, sobald ihnen die Wichtigkeit und Tragweite des Einflusses klar geworden, welchen die theatralischen Leistungen je nach ihrer ethischen Qualität oder unästhetischen Entartung im edelsten oder im schlimmsten Sinne auf die Cultur-Entwickelung der gesammten Nation unvermeidbar üben. Die Größe dieses Einflusses darzuthun und die thatsächliche Aufmerksamkeit der höchsten Spitzen unserer gesetzgebenden Gewalten auf die trostlos versumpften Bühnenzustände sowie auf die Möglichkeit ihrer zeitgemäßen Reorganisation hinzulenken, ist der Hauptzweck der vorliegenden Schrift, namentlich des sechsten, siebenten und achten Abschnittes derselben.

Daß wir für den kranken Theater-Organismus in den nachfolgenden Blättern keine Radicaleur verschreiben, wird schwerlich jemand behaupten wollen. Wem wir zu weit gegangen zu sein scheinen, der möge sich mit dem gewiß unbestreitbaren Ausspruche trösten, daß auch Deutschland nicht ohne einen etwas gewaltsam scheinenden Act einig werden konnte und daß wir wohl niemals in den Besitz guter Bühnen gelangen dürften, würden nicht die gesetzgebenden Mächte durch einen etwas gewaltsamen, wenn auch zweifellos ihnen zustehenden, Act den gordischen Knoten endlich zerhauen.

Theils um nicht unsere eigene Abhandlung vom Jahre 1867 mit andern Worten hier zu reproduciren, theils um dem Leser den Vergleich unserer dort niedergelegten Reform-Principien mit den jetzt daraus gezogenen Consequenzen zu ermöglichen, lassen wir hier zunächst jene Abhandlung vollständig

folgen. Wir unterdrücken nicht einmal diejenigen Stellen, welche durch die inzwischen errungene Einheit Deutschlands veraltet zu sein scheinen. Gerade diese Stellen, sowie die verkehrte Anwendung des Inhalts unserer Schrift auf die beabsichtigte Schauspiel-Reform durch Herrn Frhrn. v. Perfall in München, werden uns später Anlaß zu Bemerkungen liefern, die für die fernere Entwickelung der dramatischen Kunst wohl einiger Beachtung werth sein dürften.

Unsere Abhandlung in der „Deutschen Vierteljahrsschrift" bestand in vier Abschnitten und lautete wie folgt.

I.

Ueber die moderne Bühne und die Mittel zu ihrer Reform.[1])

Vorwort.

Im Jahre 1864 war der Verfasser dieser Abhandlung vom Chef eines deutschen Kabinets aufgefordert worden, über die Bühnenzustände eine Denkschrift zur Vorlage an den regierenden Landesherrn auszuarbeiten und darin praktische Andeutungen zur Organisirung eines musterhaften Nationaltheaters niederzulegen. Der Aufforderung nachkommend, hatte er damals seine reformatorischen Anschauungen in einem compendiösen Memoire entwickelt, dessen Grundgedanken jetzt auch der leitende Faden für die vorliegende Abhandlung geblieben sind.

Da an die gegenwärtige Theatermisère schon so manches schöne Wort zweck- und erfolglos verschwendet worden ist, so bedarf wohl jede neue Publication über dieß Thema einer motivirten Rechtfertigung. Wir überlassen diese Rechtfertigung dem Inhalte unserer Schrift. Wie uns dünkt, lauteten fast alle bisher zur Verbesserung der dramatischen Kunst veröffentlichten Rathschläge entweder zu theoretisch, um ausführbar zu

---

[1]) Wörtlicher Abdruck. Was wir ihm beizufügen haben, geben wir unter dem Text und mit der Bezeichnung „Neue Anmerkung". Diejenigen Noten, welchen diese Bezeichnung nicht beigefügt ist, standen schon in der Ausgabe von 1867.

erscheinen, oder zu oberflächlich, um von der Ausführung das gewünschte Resultat hoffen zu lassen. Ein praktischer und zugleich die Wurzel der chronischen Bühnenkrankheit systematisch anpackender Rath steht, trotz der vielen über diesen Gegenstand erschienenen Schriften, immer noch aus.

Wir maßen uns nicht an, letztern hier erschöpfend ertheilt zu haben. Was wir liefern, sind nur Grundlinien und Winke, die aber dennoch vielleicht werth waren, nicht unter der Makulatur eines Hofsekretariats vergraben zu bleiben. Wenn unsere Anregungen nur bei einer einzigen der vielen deutschen Bühnen ein thatsächliches Echo fänden, so wäre unser beabsichtigter Zweck vollkommen erreicht, unsere kühnste Erwartung übertroffen und unsere Arbeit überreich belohnt. Die vorliegende Abhandlung gliche dann, so gering auch das subjective Verdienst des Autors immerhin noch bliebe, dem während einer allgemeinen Hungersnoth auf dankbares Erdreich gefallenen Saatkorn, aus welchem allmählig Früchte genug hervorwüchsen, um zur Zeit der Ernte den ästhetischen Hunger eines ganzen großen Volkes zu stillen.

I.

Wird in einer Zeit, die uns kürzlich auf dem realen Welttheater ein so bewegtes und noch nicht zum letzten Aktschlusse gediehenes Schauspiel vorgeführt hat, das Publikum ein Wort über die Bretter vernehmen wollen, welche, nach des Dichters Ausspruche, die Welt nur bedeuten? Fast besorgen wir, daß die Mehrzahl unserer Leser auf diese Frage mit einem kategorischen „Nein“ antworte. Dennoch stehen die Leistungen der Bühne mit den Vorkommnissen des politischen und socialen Staatslebens in weit innigerem Zusammenhange, als von den oberflächlichen Theaterbesuchern geahnt wird und es verlohnt sich wohl der Mühe, über den großen Fragen des ernsten Lebens die kleinen Fragen der heitern Kunst nicht gänzlich aus dem

Auge zu verlieren. Das wußte schon Buonaparte, von dem man erzählt, daß er während seinen Feldzügen durch Europa sich über den inzwischen fortdauernden social-politischen Gährungsproceß des französischen Volkes nicht immer aus dem Pariser „Moniteur“ und aus den Berichten des Ministeriums oder der Diplomatie die untrüglichsten Kenntnisse verschafft habe, sondern manchmal aus den Theaterzetteln und aus einem genauen Verzeichniß derjenigen Stellen, welche vom Publikum besonders beifällig oder besonders mißliebig aufgenommen worden waren. Selbst als gleichsam die Geschicke des Erdtheils bereits zu seinen Füßen lagen, war es ihm nicht zu geringfügig, dem Skandal oder dem Enthusiasmus sogar der kleinsten Winkelbühne manchmal einen beobachtenden Blick zuzuwerfen. Freilich widmete er nicht aus Liebe zur Kunst dem Theater eine so schmeichelhafte Aufmerksamkeit, sondern aus einem Interesse, welches mit Thalia's ästhetischen Streitfragen wenig oder nichts gemein hat. Sein Scharfsinn hatte den Connex zwischen den Erzeugnissen der Bühne und dem social-politischen Volksleben richtig erkannt; er betrachtete deßhalb den Effekt der theatralischen Schaustellungen als einen Barometer zur Bemessung der öffentlichen Stimmungen. Entspricht auch diese Manier, die dramatische Kunst zu beurtheilen, keineswegs dem Maßstabe, welchen der Aesthetiker an die Bühnenleistungen anzulegen hat, so kann dennoch nicht geläugnet werden, daß sich in ihr eine ganz gesunde Ahnung von dem innersten Wesen der Bühne verräth. Die Bühne ist wirklich ein Spiegel der Zeit und soll, selbst im höchsten Culminationspunkt ihrer Entwicklung, nicht aufhören, ein Spiegel der Zeit zu bleiben. Nur besteht im getreuen Reflex des sie umwogenden Lebens nicht ihre einzige, ja nicht einmal ihre hervorragendste Aufgabe. Sie soll weit mehr als bloß ein Spiegel, sie soll zugleich ein Vorbild der Zeit sein. Je nachdem sie gleichzeitig entweder beides oder nur das eine von beiden ist, werden auch

ihre Kunstgebilde entweder vollendete Schöpfungen sein oder sich über den Grad der Mittelmäßigkeit nicht erheben können.

Dieser Ausspruch dürfte auf den ersten Blick wohl manchen Leser befremden und er wird uns vielleicht entgegnen, daß theatralische Kunstleistungen als solche weder mit einem Spiegel, noch mit einem Vorbilde der Zeit in nothwendigem Zusammenhange zu stehen brauchen, daß überhaupt ästhetisch vollendete Schöpfungen als solche den Nexus mit den Neigungen und den Idealen der stets wandelbaren Zeit gar leicht entbehren können, ohne deßhalb aufzuhören, künstlerische Meisterwerke zu sein.

Der Einwand mag, wie wir vorläufig nicht bestreiten, in der Theorie wohl richtig sein; ebenso richtig ist aber auch der Satz, daß im Reiche der Kunst, über die wir zunächst einige Worte im Allgemeinen voraussenden wollen, ehe wir speciell auf das Theater eingehen, daß im Reiche der Kunst gerade die hervorragendsten Musterschöpfungen nicht nach der Schablone irgend einer Theorie entstanden sind, sondern vielmehr die Theorie erst später aus den Kunstwerken abstrahirt worden ist. Da hat denn die Kritik, welche aus den bereits vorhandenen Leistungen der Dichter und Künstler nachträglich das principielle System, die ästhetische Doctrin, heraus zu deduciren strebte, manchmal vergessen, den Beziehungen Rechnung zu tragen, die jene Leistungen zu der Zeit hatten, während welcher und für welche sie geschaffen worden waren. Aus diesem Grunde ist die Kunstkritik gar oft die Anlaßgeberin zu blinder Nachäffung der Kunstrichtungen längst untergegangener Jahrhunderte (wir erinnern hier nur an die sogenannte klassische Bühne der Franzosen) geworden, — zu einer Nachäffung, an welcher wir das erste Erforderniß eines wahrhaften Kunstwerkes vermissen, nämlich die natürliche Urwüchsigkeit, die nur auf einem durch seine lebendigen Beziehungen zur Zeit befruchteten Boden hervorsprossen kann. Namentlich war das der Fall, ehe die Kunstkritik sich

zu einer besondern Wissenschaft hindurch zu arbeiten begonnen hatte, also vor 1750, mit welchem Jahre der Philosoph Baumgarten durch die Herausgabe seiner „Aesthetika“ wieder eine wissenschaftliche Behandlung des Schönen anbahnte, die seither durch Kant, Schiller, Fichte, Schelling, Ast, Thiersch, Solger, Hegel und seine Schüler Hotho, Weiße, Ruge, Vischer, Rosenkranz u. A. zu einer wirklichen Wissenschaft erhoben wurde, wenn gleich nicht zu verkennen ist, daß trotz der vortrefflichen Einzelnleistungen auch jetzt noch der künftigen Forschung so Manches auf dem Felde der Aesthetik zu klären übrig bleibt.

Schon unsere Berufung auf vorstehende Namen wird uns gegen den etwaigen Vorwurf schützen, als wollten wir für eine tendenziöse Kunstpflege in die Schranken treten, indem wir von der Nothwendigkeit eines Nexus zwischen dem Kunstwerk und zwischen den realen Bestrebungen und dem Ideale desjenigen Zeitalters sprechen, in welchem das Kunstwerk entstand. Das Tendenziöse in der Zeit und das in jedem Zeitalter sich eigenthümlich gestaltende allgemein Menschliche scheiden sich durch eine wenn auch feine, dennoch scharf trennende Linie von einander, welche heutzutage, wo durch die eben genannten Forscher für die Klärung des Schönheitsbegriffes bereits so viel geschehen ist, nur von einem noch rohen Jünger der Kunst übersehen werden kann. Wenn dennoch einzelne Kunstzweige in der Gegenwart mehr, als dieß früher geschah, eine tendenziöse Pflege finden, so erklärt sich das wohl hinlänglich aus dem unser Zeitalter beherrschenden Materialismus: die Spekulation hat sich in unsern Tagen eben auch der Kunst in einem erschreckend hohen Grade bemächtigt. Weniger als diese Zeiterscheinung scheint uns deren Kehrseite, nämlich das starre Festhalten einzelner Kunstjünger an längst abgestorbenen Formen, mit rationellen Gründen erklärbar zu sein. Daß man noch im Jahrhundert

Ludwigs XIV. das Kunstideal für die Neuzeit in einer wahren Travestie auf die altgriechische Kunst gefunden zu haben wähnte, läßt sich bei einem Blick auf den damaligen Mangel an ästhetischer Klärung gar wohl begreifen. Heutzutage aber liegt das altgriechische Kunstideal unserem Verständnisse erschlossen vor. Wir wissen, daß sein Wesen und die Ursache seines Reizes nicht in einer für alle Zeit als unwandelbar zu erachtenden Form beruhte, sondern im harmonischen Einklang mit der altgriechischen Weltauffassung und in der portraitähnlichen Idealisirung des altgriechischen Volks- und Menschenlebens. Demzufolge ist, so sollte man wenigstens meinen, durch die Resultate der neueren ästhetischen Forschungen die Aufgabe, welche den producirenden Künstlern in der Gegenwart erwuchs, ganz unverkennbar vorgezeichnet. Künstler und Dichter finden in der altgriechischen Kunst und Poesie eine unvergleichliche Studie zu ihrer Ausbildung, aber sie würden ihren eigenen Beruf mißkennen, wenn sie diese Studie als ein zu sclavischer Nachahmung sich eignendes Muster für ihre eigenen Productionen erachteten. Vielmehr besteht ihre Aufgabe darin, erstens für den künstlerischen und poetischen Ausdruck der modernen Weltauffassung eine Form zu finden, die ästhetisch tadellos und für die idealisirende Portraitirung des vollen modernen Lebens ebenso geeignet ist, wie die plastische Form der Griechen ästhetisch tadellos und zur Portraitirung der alten Welt geeignet war; und zweitens sodann, in diese Form als innern Gehalt den Ideenreichthum der Neuzeit und die moderne Lebensgestaltung so treu hineinzulegen, wie die Griechen in ihre Plastik den ganzen Inhalt der hellenischen Welt treu hineinzulegen verstanden. Das sind Sätze, die man ohne Zweifel allgemein als richtig zugibt, die aber dennoch von unsern producirenden Künstlern, insbesondere von den neueren Dramatikern, nicht immer nach ihrer vollen Tragweite gewürdigt zu werden

scheinen. Denn schwebten sie diesen stets klar vor Augen, so würde wohl in der Regel bei Auswahl der zu behandelnden Stoffe mit größerer Sorgfalt verfahren und wir hätten nicht so oft zu beklagen, daß selbst entschiedene Talente ihre Zeit und Kraft an Schöpfungen vergeuden, denen schon wegen der Unzuträglichkeit der ihnen zu Grunde gelegten Fabel eine volle Lebenskraft niemals einzuhauchen ist.

Von jeher, selbst als die Wissenschaft rationelle Gründe hiefür noch nicht aufgefunden hatte, brachten geniale Künstler und Dichter in ihren Schöpfungen gleichsam instinktmäßig dasjenige Ideal zur Anschauung, in welchem die Richtung und die Geistesbestrebungen ihres Zeitalters culminirten. Wie in den Werken der Griechen die Welt des Hellenenthums sich abgespiegelt hat, so ist z. B. durch die Feder eines Dante und durch den Pinsel eines Rafael der christliche Idealismus des Mittelalters abgespiegelt worden. Daß auch die neuere Kunst und Poesie in ihren hervorragendsten Trägern nach dem Ausdrucke für ein Ideal der Neuzeit ringe, wurde noch von Niemanden mit Erfolg bestritten. Hat man doch den Stillstand oder Rückschritt in einzelnen Zweigen der Poesie und Kunst gerade durch die Behauptung, daß die zwischen charakterloser Unentschiedenheit und raschen Uebergängen umherschaukelnde Gegenwart ein schon zum Bewußtsein gewordenes ideales Ziel noch gar nicht besitze, zu erklären versucht und dadurch ausdrücklich die Nothwendigkeit eines in der Zeit wurzelnden Ideals für alle und jede von der Phantasie befruchtete Geistesthätigkeit constatirt, insofern als Frucht solcher Thätigkeit eine neue Blüthenperiode für die Poesie und Kunst hervorkeimen soll.

Sonach ist, obgleich wir in Uebereinstimmung mit der wissenschaftlichen Theorie der Aesthetik den Schönheitsbegriff als einen für alle Zeit unwandelbaren und feststehenden voraussetzen, die formelle Manifestation der Schönheit denjenigen

Modificationen unterworfen, welche ihr durch die stets weiter voranstrebende Entwickelung der allgemeinen menschlichen Cultur vorgezeichnet werden. Mit andern Worten: die Erzeugnisse im Gebiet der wahren Poesie und Kunst wurzeln und wurzelten zu jeder Zeit im Ideal derjenigen menschlichen Generation, unter welcher sie entstehen oder entstanden sind. Dieß Ideal vermittelt den Nexus zwischen dem Phantasiefluge des schaffenden Künstlers und dem prosaischen Schritte der ihn umgebenden Mitwelt; nur dieß Ideal knüpft zwischen dem Kunstwerke und zwischen dem es betrachtenden Publikum die geistigen Wechselbeziehungen an, durch welche uns das Verständniß des Kunstwerkes erschlossen und der ästhetische Genuß an demselben ermöglicht wird.

Kann, ohne entweder in den Bereich bloßer Curiosa auszuarten oder zu einem widerlichen Handwerk herabzusinken, schon im Allgemeinen kein Zweig der Kunst solcher reell idealer Wechselbeziehungen entbehren, so sind und bleiben sie insbesondere für die Bühne stets eine ihrer ersten Lebensbedingungen, falls dieselbe sich die Fähigkeit zur Erfüllung ihres eigentlichen Berufes wahren will. Mehr als jede andere Kunstgattung sieht sich die Bühne auf den unmittelbaren Verkehr mit dem größeren Publikum angewiesen. Mehr als jede andere Kunstgattung empfindet sie direct die Ungunst des Publikums, sobald sie mit ihren Leistungen aus dem Ideenkreise desselben abirrt. Mehr als jede andere Kunstgattung wirkt sie nicht bloß mit den geistigen, sondern auch mit den physischen Kräften des Menschen und wird schon hiedurch in die innigste Annäherung zur lebenden Generation gestellt. Daher ist auch für sie in weit geringerem Grade als für alle übrigen Kunstzweige die Gefahr vorhanden, daß sie im Streben nach der Verkörperung des Ideals ihrer Zeit den realen Boden unter sich völlig verliere und, anstatt sich dem Ideal selbst zu nähern, in ein

Utopien von Phantasterei abschweife, eine Verirrung, der in andern Branchen der Kunst namentlich die Naturalisten häufig zum Opfer fallen. Die Bühne stößt in der Regel jedes falsche Streben nach Idealisirung unnachsichtig von sich aus und duldet nur den reinen Idealismus, aus welchem dem Publikum ein veredeltes Spiegelbild der Gegenwart ganz unverkennbar und imponirend entgegen tritt. Desto näher aber liegt und lag von jeher für die Bühne eine andere Gefahr. Gerade weil sie durch ihren unmittelbaren Verkehr mit dem Publikum und durch die Vergänglichkeit ihrer Kunstgebilde mehr als jede andere Kunstgattung auf die Gunst des Augenblicks angewiesen ist, verwechselt sie auch viel öfter die leidenschaftlichen Inclinationen der Zeitkämpfe mit dem über denselben erhaben thronenden Zeitideal und wird eine um falschen Effect buhlende Verkünderin ephemerer Tendenzen, statt die Trägerin der vom Ringen des Zeitalters erzeugten und bleibenden ästhetischen und ethischen Ideen zu sein.

Und dieß Abgleiten vom ästhetisch-ethischen Gehalte des Zeitalters zur hohlen und verflüchtigenden Zeitphrase ist's, was wir füglich als gleichbedeutend mit dem Verfall der Bühne bezeichnen können. So lang die Bühne ihrem Berufe entspricht, gewährt sie, indem in ihrer Abspiegelung der Zeitkämpfe das Zeitideal krystallisirt, den Zeitgenossen ein leuchtendes Vorbild und gibt so dem Jahrhundert, vor welchem sie wirkt, die ästhetisch-ethische Richtung. Die Bühne in ihrem Verfalle dagegen hinkt zwischen den Zeitkämpfen als liebäugelnde Schleppträgerin daher und wirkt, indem sie selbst an Stelle des Zeitideals ephemere Zeitphrasen verkündet und als Partei in den Kampf eintritt, verflachend und depravirend auf das Publikum zurück.

Fassen wir nach dieser allgemeinen Betrachtung nunmehr die gegenwärtige Bühne speciell ins Auge, so müssen wir vor Allem die nur zu bekannte und in der Presse schon oft nach-

gewiesene Thatsache constatiren, daß die derzeitigen Leistungen des Theaters im Allgemeinen weit hinter der Cultur der Gegenwart zurückstehen. Vereinzelte Versuche, der dramatischen Kunst für die moderne Gesellschaft diejenige hohe Bedeutung zu erringen, welche ihr als der lebendigsten Trägerin des ethischen Zeitideals im klassischen Alterthum innewohnte, wurden in den letzten Jahrzehnten wiederholt gemacht, erwiesen sich aber sämmtlich als erfolglos. Haben wir daraus den Schluß zu ziehen, daß sich mit der modernen Cultur überhaupt eine als hervorragendes Culturelement in die Zeit eingreifende Bühne nicht verträgt? Oder sind die Mißerfolge aller bisherigen Bühnenreformversuche auf Ursachen zurückzuführen, die sich beseitigen ließen? Nach unserer Ueberzeugung, die wir im weitern Verlaufe dieser Untersuchungen näher begründen wollen, ist letzteres der Fall. Nicht die Höhe der in unserem Jahrhundert erklommenen Cultur, sondern die klaffende Lückenhaftigkeit derselben ist schuld, daß die dramatische Kunst vom Range eines wichtigen Culturelements mehr und mehr herabgedrückt wurde in die niedere Sphäre einer zunächst und hauptsächlich nur noch dem Sinnenreiz dienenden Spielerei. Wäre es möglich, über Nacht eine Bühne hervorzuzaubern, aus welcher uns das innerste und heiligste Wesen der modernen Weltanschauung so wunderbar schön entgegen träte, wie einst aus der hellenischen Bühne der Geist des klassischen Alterthums den Atheniensern entgegentrat, so könnte man dennoch beim Blick auf die modernen Theaterbesucher nur den Satz wiederholen, den unser großer Schiller schon im Jahre 1782 niederschrieb: „Bevor das Publikum für die Bühne gebildet ist, dürfte wohl schwerlich die Bühne ihr Publikum bilden.“

II.

Auf so abschüssiger Bahn sich auch in der Gegenwart die Bühne bewegt, spiegelt sich dennoch in ihr wenigstens die eine Seite des modernen Lebens treu ab. Ja, die Bühne leistet in ihrem Streben, recht naturwahr zu sein, noch so viel, daß sie die Schwächen des Menschen, seine Fehler und Lächerlichkeiten nicht selten mit frappantester Naturähnlichkeit hinstellt und uns ein Lächeln des Beifalls über die Gewandtheit der theatralischen Copirkunst abzwingt. Auch erstreckt sich diese Gewandtheit nicht bloß auf die äußere Zeichnung der menschlichen Mängel und Lächerlichkeiten, sondern weiß sich den Anschein zu geben, als ob sie durch ihre Gebilde innerlich wahres, gesundes Leben veranschauliche, letzteres freilich in der Regel so verunstaltet, daß die Bühne gerade hiedurch den ihr gemachten Vorwurf der Depravation rechtfertigt. Sie gleicht dem Photographen, der die Natur mechanisch copirt, nicht dem Portraitmaler, dessen Kunst ihr zugleich den individualisirten Charakter und Geist einhaucht. Wie selbst der schlechteste und schwächste Mensch sich immer noch zu überreden sucht, daß er tugendhaft und seelenstark sei, so umhüllt auch die Bühne das Laster und die Schwachheit der von ihr repräsentirten Helden mit einem erheuchelten Glorienschein von Tugend und Charakterstärke und vindicirt diesem verführerischen Schein den Reiz des nachahmungswürdigen Seins. Sie fälscht also die Ethik, statt dieselbe aus einem Kampfe des göttlichen Kerns der Menschheit mit den der menschlichen Natur anhaftenden Schwächen und sinnlichen Gebrechen rein hervorkrystallisiren zu lassen. Sie zeichnet nicht die menschliche Natur in der verborgenen Tiefe ihres Gehaltes und innern Waltens, sondern vorwiegend nur ihre Oberfläche, vorwiegend nur die Natur des Menschen im Stadium seiner Selbst-

täuschung.[1]) Auf der Oberfläche des conventionellen Lebens und in den Stadien der menschlichen Selbsttäuschung schwimmen aber nur die ephemeren Blasen der Tendenzelei herum, da findet sich nichts von jenem titanischen Ringen, von welchem auch unser Jahrhundert nicht nur erregt, sondern bereits mit glänzenden Geistessiegen gekennzeichnet und geschmückt ist, — mit Siegen, in denen für jeden, der Augen hat zu sehen und Ohren zu hören, trotz der mannigfachen Auswüchse und trotz der beklagenswerthen Einseitigkeit der modernen Bildung, auch schon der Kampfpreis der werdenden Zukunft, das Ideal der Gegenwart, unverkennbar sich markirte. So lange die Bühne nicht in den innern Tiefen dieses gewaltigen Ringens das ästhetische und ethische Panier zur Verherrlichung des Zeitideals gesucht und wieder gefunden hat, so lange wird es ihr auch nicht gelingen, den Widerspruch mit der Cultur der Zeit auszugleichen, in den sie durch ihr charakterloses Liebäugeln mit den ephemerischen Zeitblasen hineingerathen ist.

Gegenwärtig bezieht die deutsche Bühne ihren täglichen Nahrungsstoff, nämlich den Grundstock ihres Repertoirs, aus drei Quellen, die sämmtlich nur verkümmerte Erzeugnisse oder höchstens photographische Streifbilder liefern und neben welchen die von anderer Seite ihr zugetragenen Producte besserer Gattung eine zu verschwindende Minorität bilden, um für die all-

---

[1]) Wie hier ausdrücklich zu bemerken kaum nöthig sein dürfte, ist obige Schilderung hauptsächlich auf das Repertoir neueren und neuesten Datums zu beziehen. Wir verwahren uns gegen die Unterstellung, als wollten wir diese allgemeine Charakteristik der modernen Richtung ausnahmslos auf jede Novität und auf alle hie und da noch vor dem Lampenlichte auftauchenden bessern Stücke aus einer früheren Periode, oder gar auf die immer seltener werdenden Festabende ausdehnen, die an einzelnen Bühnen noch der Vorführung klassischer Werke eingeräumt werden.

gemeine Charakteristik des modernen Theaters in Betracht gezogen werden zu können. Diese drei Quellen sind: die Repertoire der Pariser Bühnen und die Volksstücke und Possen der Vorstadtbühnen in Wien und in Berlin. Für einen Culturhistoriker oder für einen social-politischen Publicisten wäre es in hohem Grade interessant, die Erzeugnisse dieser drei Quellen nach dem Maßstabe zu tariren, welchen Buonaparte an die theatralischen Productionen anlegte. Was hätte sich schon seit Jahren da nicht Alles herauslesen lassen! Ohne Prophetengabe zu besitzen, hätte ein aufmerksamer Beobachter des Sprudelns dieser drei Quellen uns die politische Gegenwart voraussagen können und könnte auch jetzt noch in unser Ohr klare Andeutungen flüstern über so manche in nächster Zukunft am social-politischen Horizont imponirend auftauchende und dann geräuschvoll zerplatzende Seifenblase. Dieß Pariser Theater, in welchem der „Esprit“ sich an Stelle einer männlichen Ehrenhaftigkeit aufbläht und die ethischen Eigenschaften des menschlichen Charakters nur noch als geduldete Lappen zum Aufputz dummer Jungen figuriren, — es ist in Wahrheit ein photographisches Atelier des modernen Franzosenthums und macht uns begreiflich, daß Frankreich der Despotie eines Napoleon bedurfte und daß auch das Napoleonische Czarenthum nur als Durchgangsstadium eines lamentabeln Zersetzungsprocesses obenanschwebt! Diese Wiener Volksstücke und Possen voll von zuckersüßer Sentimentalität und von unaussprechlich wollüstigen Giftstoffen, diese Berliner Localstücke mit ihrem trockenen Sarkasmus ohne Gehalt, mit ihrer coquetten Witzelei ohne Gemüth, mit ihren burschikosen Sophismen ohne Tiefe und ohne Moral, — deuten sie nicht unverkennbar an, daß — doch nein! um nicht der Sucht nach Pikanterien beschuldigt zu werden, überlassen wir die Ausführung der Parallele zwischen den Irrgängen des Theaters und den realen Zeitereig-

nissen einer social-politischen Feder [1]) und kehren zu unserem Thema zurück.

Je höher eine Bühne steht, desto naturwahrer idealisirt sie den ethischen Gehalt des Zeitalters; je depravirter sie ist, desto krasser copirt sie die Unarten des Zeitalters. In beiden Fällen also spiegelt sich in ihr etwas der lebenden Generation Entnommenes ab, nur der Standpunkt, von dem aus sie das Bild portraitirt, der Rahmen, in den sie dasselbe hineinstellt, und das Licht, von dem sie das Ganze überstrahlen läßt, sind verschieden. Diese Verschiedenheit freilich alterirt radical nicht bloß die äußerliche Repräsentation des künstlich erzeugten Bildes, sondern auch dessen innern Charakter. Eine ästhetische Bühne bringt beim Zuschauer das Göttliche in der Menschenbrust zum klaren Bewußtsein und wirkt geistig erhebend, indem sie selbst auf den Grundpfeilern der Ethik ruht. Eine depravirte Bühne, die stets in dem mit duftendem Gewürzstoff übertünchten Sumpfe der Immoralität fußt, fröhnt dem sinnlichen Naturell des Menschen und hinterläßt im Zuschauer geistig destruirende Eindrücke.

Das jetzige Theaterpublikum, welches im Allgemeinen ebenso materiell denkt als prosaisch fühlt, gibt sich zwar den Anschein,

[1]) Obige Andeutungen haben sich durch die seither eingetretenen politischen Katastrophen bewahrheitet. In Frankreich hat der „lamentable Zersetzungsproceß" bereits gründlich begonnen; Oesterreichs Verfassung und socialen Zustände kränkeln an täglich sichtbarer werdenden Geschwüren, für die sich kein Arzt mehr zu finden scheint; und was Berlin anbelangt, so ist — wie wir weiter rückwärts in dem Abschnitt „der General-Intendant Herr von Hülsen" u. s. w. nachweisen werden — von dorther das mit dem ultramontanen Jesuitismus verschwägerte Mucker- und Kreuzritterthum, welches glücklicherweise im deutschen Reichskanzleramte und im preußischen Ministerium stündlich mehr an Boden verliert, wenigstens in den Theaterleitungs-Angelegenheiten zu einem traurigen und gegenwärtig fast sämmtliche tonangebende Bühnen Deutschlands beherrschenden Einflusse gelangt. Neue Anmerkung.

eine ethische Bühne zu wollen, stellt aber an die Theaterleistungen Anforderungen, die, wie wir bald nachweisen werden, in der That nur noch eine depravirte Bühne ermöglichen. Die Mehrzahl des Publikums verlangt nämlich von der Bühne Schaustellungen, durch welche die Sinnlichkeit angenehm angeregt, dem Geist aber nicht die geringste Anstrengung zugemuthet wird. Diesem Verlangen entsprechen, nächst den Ausstattungsopern, am meisten gerade diejenigen tendenziösen Repertoirstücke, welche wir bereits als die photographischen Spiegelbilder der auf der Oberfläche der Zeit herumschwimmenden Blasen kennzeichneten und in welchen von dem titanischen Ringen und vom angestrebten Kampfpreise unsers Jahrhunderts kaum eine schwache Spur sich auffinden läßt. Vorstellungen im Bereiche des recitirenden Schauspiels, die ein wahrer Hohn auf die Würde der dramatischen Kunst sind, werden vom großen Haufen bejubelt und machen volle Häuser; [1]) Leistungen, in denen die Aesthetik ihre Rechte geltend macht, ziehen in der Regel nur einen kleinen Kreis von Kunstkennern an, welcher dem solchen Leistungen scheu ausweichenden Publikum füglich zurufen kann: „Euer Fernbleiben zeigt, daß der Ausdruck des Drangs nach einer ästhetischen Bühne in eurem Munde nur ein Schlagwort ist, welches ihr gedankenlos nachsprecht, ohne einen Begriff davon zu haben. Warum strömt ihr den gehaltlosen Machwerken zu, und laßt an Abenden, an denen man euch Besseres zu bieten versucht, die Zuschauerräume leer? Verwirkt nicht ihr selbst gerade dadurch die Berechtigung, über die Depravation der

[1]) Man kann zwar heutzutage diese traurige Beobachtung mehr oder weniger fast überall machen, in besonders auffallend hohem Grade aber an den Vorstadtbühnen zu Paris, Wien und Berlin. (In letzterer Stadt ist seit dem hohen Ernst von 1866 und 70 ein erfreulicher Umschwung bemerklich und beginnt auf einigen Vorstadtbühnen bereits auch ein gewählteres Repertoir wieder Glück zu machen. Neue Anmerkung.

modernen Bühne zu klagen? Könnt ihr erwarten, daß euch das Theater etwas Anderes vorstelle als das, wozu ihr selbst es gezwungen? Bieten euch etwa die Bühnenschriftsteller und dramatischen Künstler in den Stücken, denen ihr allein noch zujubelt und in Masse beiwohnt, nicht gerade das, was ihr selbst von ihnen begehrt? Photographiren sie nicht eure Visage, wie sie räuspert und wie sie spuckt? Uebertünchen sie nicht eure Hohlheit mit all' den schönen Phrasen, mit denen ihr selbst im Leben euch so gern täuscht und täuschen laßt? Wenn euch das Bild dennoch nicht gefällt, so zeigt zuerst ihr selbst den Dramatikern und Mimen ein anderes Gesicht und muthet ihnen künftig nicht mehr zu, die Prosa des Lebens mechanisch nachzuäffen! Muthet ihnen nicht zu, eine Kloake für den Abortus der Zeitblasen zu bauen, sondern gestattet, daß sie zurückkehren zu ihrem wahren Berufe und aus den innern Tiefen der Zeitgestaltungen heraus wieder lauteres Gold zu Tage fördern! So wenig der Juwelier aus Sandsteinen einen Brillantschmuck anfertigen kann, so wenig kann die dramatische Kunst aus unästhetischen Materialien eine Bühne formen, die geistig zu befriedigen vermag."

Ehe wir dieß näher begründen, müssen wir ein paar Worte über die eigentliche Natur der Bühne voransenden, die heutzutage sogar für Manchen, der als Theaterkritiker in öffentlichen Blättern figurirt, ein vollständig unklarer Begriff geworden zu sein scheint.

Es ist Aufgabe der dramatischen Kunst, die menschlichen Charaktere, das Wirken und Walten des menschlichen Geistes und das Schicksal des Menschen sowohl in seinen ernsten und in seinen heitern Kämpfen, als auch in seiner Stellung zur wandelbaren Außenwelt und zu den ewigen Weltgesetzen uns vorzuführen. Als Mittel zur Lösung dieser Aufgabe besitzt die Bühne einestheils: das Wort des Dichters, die Note des Ton=

setzers, die Fertigkeit des Darstellers und Sängers; anderntheils: den Mechanismus der scenischen Maschinerie, nämlich die durch Coulissen, Garderobe, Schminke, Perrücken, Beleuchtung u. s. w. erzeugten physischen Verwandlungen, und die Gewandtheit der Tänzer. Die Bühne hat also, ganz wie das Object des von ihr zu lösenden Problems, ganz wie der Mensch selbst, eine aus Geist und Körper zusammengesetzte Doppelnatur. Daraus folgt, daß die gleichmäßige Pflege des psychischen und des physischen Elements für die Bühne unerläßlich ist, falls ihre Leistungen auf der Höhe ihrer Leistungsmöglichkeit stehen sollen. Denn in einer Doppelnatur läßt sich nicht beliebig das eine Element zu Gunsten des andern über Gebühr einschränken oder gar unterdrücken, ohne daß dadurch das Ganze in seinen Lebensadern unterbunden und eine zur Erfüllung seiner Aufgabe unfähige Erscheinung werden müßte.

Daß die moderne Bühne ihrer Doppelnatur nicht mehr gerecht werde, haben wir schon früher angedeutet. Das psychische Element ist vom physischen entschieden überwuchert worden. Jenes erhält von diesem nicht blos, wie das sein sollte, die Ergänzung, sondern muß sich ihm in der Mehrzahl der neuern Stücke gleichsam als Staffage unterordnen. Der Decorationsmaler, der Maschinist, der Theaterschneider und der Beleuchtungs-Inspector oder Feuerwerker sind nicht selten die Hauptacteure. Theaterschriftsteller, Compositeure und Darsteller dienen nur noch dazu, dem zunächst bloß auf sinnliche Unterhaltung berechneten Reichthum des physischen Apparates Gelegenheit zur Schaustellung zu verschaffen. Aber gerade dadurch, daß die moderne Bühne die Unterhaltung zu ihrer ersten und höchsten Aufgabe gemacht hat, versetzte sie sich in die ziemlich allgemein gefühlte Unmöglichkeit, ihr Publikum für die Dauer befriedigend unterhalten zu können. Und hierin rächt sich ihre Selbstdegradation, durch die sie von der Bannerträgerin des Zeitideals

zur Sclavin der Zeitphrasen herabsank, wieder an ihr selbst. Die Aufgabe, bloß zu unterhalten, ist solchen untergeordneten Kunstzweigen eigen, die sich nur an einzelne Empfänglichkeiten des Menschen richten, wie z. B. der Stärke des Athleten, der Fertigkeit des Seiltänzers oder Reiters in der Arena, der Gewandtheit des Taschenspielers und Aehnlichem. Die Bühne steht ihrem eigentlichsten Wesen nach höher: sie appellirt mit ihren Leistungen an alle Empfänglichkeiten des Theaterbesuchers, sie nimmt den ganzen Menschen in Anspruch und kann selbst in ihrer verfehltesten Mißstaltung ihre schöne Doppelnatur nie so ganz verläugnen, daß sie dazu fähig würde, bloß mit der einen Hälfte einen wohlthuend fesselnden Totaleindruck zu erzielen.

Als Consequenzen des hiemit gezeichneten Grundübels der modernen Bühne haben wir bei der Mehrzahl unserer Theater zunächst den Mangel eines ins Detail eindringenden Ensemble's und eines der fortschreitenden Cultur conformen Repertoirs zu bezeichnen. Weiter rückwärts wird sich uns Gelegenheit bieten, auf diese zwei Consequenzen tiefer einzugehen. Vorläufig nur dieß: die Bühne, wie sie jetzt ist, kann in der überwiegenden Mehrzahl ihres Personals keine Künstler haben, sie bedarf zu ihrer Existenz einen Troß von Handwerkern der Kunst, unter dem nur noch vereinzelte Berufene ernstlich gegen die allgemeine Abspannung ankämpfen. Sie kann ferner keine dramatischen Dichter haben, sie braucht schriftstellernde Fabrikarbeiter, die nach Maßgabe des Theaterkleides auch die Rollen auf den Leib schneidern und den Bühneneffect nicht in Beachtung der unverletzlichen Gesetze der Dramatik, sondern in der Anklammerung an die oberflächlichen Schaumblasen des Alltagslebens, an die Täuschungen der Convention suchen. Dieser Verflachung entsprechend, sind auch in der That die stets schlagfertigen Repertoirfabrikarbeiter an den Vorstadtbühnen in Berlin und Wien durch feste Gehalte und durch Tantièmenantheile glänzend

gestellt, während wir in ganz Deutschland keinen einzigen namhaften Dichter finden, dessen poetische Feder vom Theater mehr errungen hätte, als nur ein höchst mageres Brod.

Bekanntlich wiederhallt die Klage, daß die Poesie auf den modernen Brettern keine Heimath mehr habe und nur noch zeitweilig als exotische Pflanze auftauche, schon seit Jahrzehnten in der deutschen Literatur und machte sich bereits so vernehmbar, daß sogar ein großer Theil der Hoftheater-Intendanten und Directoren, denen man bisher im Allgemeinen wenig Aufmerksamkeit für die Interessen der Kunst zugestehen wollte, sich dadurch veranlaßt sahen, zur Besserung der Theatermißstände einen deutschen Bühnenverein zu gründen. Leider aber umgingen die bisherigen Beschlüsse dieses Vereins den Kern der Frage und bewiesen nur, daß unsere Intendanten und Directoren die Erlösung vom Uebel in einer bureaukratischen Centralisation sämmtlicher Theater, in einer schablonenartig geregelten Gegenseitigkeit der bürgerlichen Verpflichtungen des Schauspielerstandes erkennen. Derlei Erkenntniß und die aus ihr hervorgegangene Thätigkeit des deutschen Bühnenvereins mögen zwar, wie wir gern zugeben, für die gesellschaftliche Stellung der Mimen großes Verdienst haben, — für die Bühne selbst aber kann von Einrichtungen, durch welche soldateske Mandate und bureaucratische Aktenstücke zur Hauptsache der Reform gemacht sind, unmöglich ein durchgreifender Gewinn erwartet werden. Das Reich der Kunst — und die Bühne gehört doch wohl unbestritten diesem Reiche an [1]) — das Reich der Kunst ist ein freies und bedarf zu

[1]) Laut des neuen deutschen Gewerbegesetzes verhält sich das freilich anders. Hiernach figurirt die dramatische Kunst fortan unter den Gewerbe- und Handelsartikeln, und wir sollen uns dem Glauben anbequemen, daß in dieser Beziehung alle Aesthetiker, von Aristoteles angefangen bis herauf zu Friedrich v. Vischer, sich in kolossalem Irrthum befanden. Wahrlich, wenn die Franzosen je ein Recht besäßen uns Deutsche „Barbaren"

seinem Blühen eines uneingeschnürten Odems: der echte Künstler hat, wie der echte Dichter, sein Wappen in dem Genius, der ihm schon bei der Geburt beigesellt wurde, vom Herrn der Welten selbst empfangen. Suche man also die Lebenskraft für beide nicht in dem, was nur beider Tod wäre! An polizeilichen Ueberwachungen und höfischen Obervormundschaften hat es der dramatischen Kunst schon vor Gründung des bureaukratischen Bühnenvereins so wenig gefehlt, daß von verschiedenen Kritikern gerade hierin ein Hauptgrund für die Kluft gesucht worden ist, welche zwischen dem allgemeinen Fortschritt und zwischen den theatralischen Leistungen der Gegenwart besteht. Die Kritiker, welche solches behaupten, haben nicht unrecht. Neben diesem Hauptgrunde jedoch wirkt auf alle Bühnenleistungen mindestens ebenso verhängnißvoll die Thatsache, daß nur allzu viele Theaterbesucher nicht wissen, was sie mit Recht von der Bühne zu fordern haben und was sie, um dieß Recht geltend machen zu dürfen, auch ihrerseits der Bühne entgegentragen sollten. Der Ausspruch Schillers, mit dem wir unsere erste Abtheilung schlossen: „bevor das Publikum für die Bühne gebildet ist, dürfte wohl schwerlich die Bühne ihr Publikum bilden," — dieser Ausspruch trifft heute noch zu.

zu nennen, so könnten sie in dieser Rubricirung ein schwer zu entkräftendes Motiv finden, träfe es nicht thatsächlich auch sie selbst. Wo man die dramatische Kunst von Oben herab zum Gewerbe stempelt, da wird sie — wie unlängst auch Frhr. Alfred v. Wolzogen in der „Neuen Zeit", dem officiellen Organ der deutschen Genossenschaft dramatischer Autoren und Componisten, sehr richtig hervorhob, — „in eine ihr ganz fremdartige und sehr gefahrvolle Sphäre herabgezogen." Mit Recht klagen alle Männer vom Fach, daß bei Emanation dieser folgenschweren Bestimmung leider kein einziger Fachmann beigezogen ward. Wir kommen auf den Gegenstand, von dessen zeit- und fachgemäßer Paralysirung gegenwärtig das Alpha und Omega der Bühnenreform abhängt, später noch ausführlich zurück. Neue Anmerkung.

Oder begegnen wir etwa im Jahre 1867 in unsern modernen Kunsttempeln einem einsichtsvollern Zuschauerkreise als derjenige war, welcher unsern Schiller vor fünfundachtzig Jahren zu solch hartem Urtheile über die Bildung seiner Zeitgenossen zwang? Wie uns scheint, kann man diese Frage kaum mit einem entschiedenen Ja beantworten. Zwar bemerkt man an unserm modernen Theaterpublikum nicht mehr die fast kindliche Hingebung und Genügsamkeit der Kunstfreunde des vorigen Jahrhunderts; das Publikum ist seither weit kritischer geworden und belächelt jetzt mitleidig so manche Erscheinung, die früher noch zu Thränen rühren konnte. Dagegen aber hat das Publikum auch die naturwüchsige und zündende Empfänglichkeit für das wahrhaft Schöne und Erhabene verloren, ohne diesen Verlust durch ein ästhetisch geläutertes Bewußtsein wieder ersetzt zu haben. Namentlich in unsern größern Hauptstädten leidet es an einer blasirten Uebersättigung und klagt über Mangel an befriedigenden Pikanterien, gleich jenen verzogenen Kindern, die mit nichts zufrieden zu stellen sind und die selbst nicht wissen, worin eigentlich eine volle Befriedigung für sie gefunden werden könnte. Diese Erscheinung wurde seit Jahren schon oft als eine Consequenz der politischen und socialen Gestaltungen der Neuzeit erklärt. Geistreiche Kritiker haben mit vielem Scharfsinn wiederholt nachzuweisen versucht, daß im Allgemeinen die materielle und prosaische Entwickelung des Jahrhunderts verderblich auf die dramatische Aesthetik zurückwirke und daß insbesondere unsere politische Zerrissenheit eine wahrhaft nationale Bühne für Deutschland unmöglich mache. Bei aller Würdigung der hiefür geltend gemachten Gründe, deren wuchtige Tragweite wir keineswegs verkennen oder unterschätzen, will es uns dennoch bedünken, daß bisher ein Hauptmoment zu wenig in Betracht gezogen, wenn nicht gar vollständig übersehen worden sei. Dieser besteht, wie wir bereits sagten, in der Begriffslosigkeit, mit der sich der

größere Theil der Theaterbesucher den Bühnenleistungen gegenüber stellt.

Der Vorwurf mag auf den ersten Blick hart erscheinen, vielleicht aber gelingt es uns, durch Hindeutung auf einen andern Zweig der menschlichen Erkenntnisse klar darzuthun, daß wir hiezu berechtigt waren. Gewiß ist Niemand unter unsern Lesern, dem die Lectüre eines anziehend und geistreich geschriebenen Buches oder Aufsatzes keine Freude bereitet. Müßte aber ein solches Buch oder ein solcher Aufsatz Jemanden, dem die Lettern Hieroglyphen wären, nicht sogar zum Durchblättern höchst langweilig vorkommen? Ohne Zweifel, denn er sähe nur die monotonen Schriftzeichen, und könnte ihnen keinen einzigen der erhabenen Gedanken entlocken, die nur uns verständlich sind, weil die Kenntniß der Buchstaben unserm Verstande die Bedeutung ihrer Zusammensetzungen vermittelt. Das ABC liefert den Schlüssel, der das Thor zu den Propyläen des Wissens erschließt! Und so hat auch jeder Zweig der menschlichen Künste seinen besondern Schlüssel. Nur die ganz thierischen Genüsse sind dem Menschen ohne vorhergegangene Aneignung gewisser Vorkenntnisse erreichbar, aber alle jene Vergnügungen, deren Besitz ihn eben von der rohen Thierwelt auszeichnet, muß er sich durch eine Vorschule verdienen oder er entbehrt sie wegen seines eigenen Unverstandes. Sollte die Bühne allein eine Ausnahme hievon machen, — sie, die gleichsam den Culminationspunkt aller Künste bildet? — Und mit welchen dramaturgischen Vorkenntnissen — wir sprechen nicht von den Gebildeten, sondern vom großen Troß; die Gebildeten stehen bekanntlich überall in der Minderzahl und man findet nach unsern eigenen Beobachtungen unter hundert Theaterbesuchern in der Regel kaum Einen dramaturgisch Gebildeten — mit welchen Vorkenntnissen kommt heutzutage der große Troß zu den Theatervorstellungen?

Wohl manchem von unsern Lesern schwebt auf diese Frage schon die Antwort auf der Zunge, daß Leistungen, wie sie die moderne Bühne und die modernen Dichter in der Regel liefern, von Seiten des Zuschauers keine besondern Vorkenntnisse erheischen und zuverlässig für jeden, der seine gesunden fünf Sinne mit sich ins Theater bringe, gar leicht verständlich seien. Diese Antwort mag halb richtig sein, gleichwohl liegt sie abseits vom Ziele, auf das wir mit unserer Frage hinsteuern wollen.

Das Publikum kann ohne die Bühne existiren. In weit ungünstigerer Situation steht die Bühne gegenüber dem Publikum. Dieser ist eine durch zahlreiche Frequenz bethätigte Gunst des Publikums unentbehrlich; die Pflicht ihrer eigenen Erhaltung legt ihr die traurige Nothwendigkeit auf, sich dem Geschmacke und der Auffassungsfähigkeit der Theaterbesucher zu accommodiren, selbst wenn ein verderbter Geschmack sie herabdrückt. Wiche sie dem Drucke nicht mittelst Verschlechterung ihrer eigenen Leistungen, so müßte sie vor leeren Bänken spielen und dann wäre bald ihre Subsistenzquelle versiegt, ihre Existenz würde aufhören. Selbst unsere Hoftheater sind nicht reich genug dotirt, um in einer vom Tagesgeschmack unabhängigen Stellung die Kunst frei pflegen und ergiebiger Tageseinnahmen auf die Dauer entbehren zu können. Unsere Stadt- und Privattheater vollends sehen sich auf die Tageskasse, als ihre fast einzige Subsistenzquelle, angewiesen. Folglich ist nicht das Publikum von den Leistungen der Bühne, sondern die Bühne ist von den Anforderungen des Publikums abhängig. Wenn aber ein solches Abhängigkeitsverhältniß zugegeben werden muß, so ist damit schon klar angedeutet, was einer durchgreifenden Bühnenreform nothwendig voranzugehen hätte.

Halten wir dieß vorläufig fest und fragen wir nochmal: mit welchen Begriffen von Dramatik und Mimik strömt der große Troß der Zuschauer in unsere modernen Theater? In

der Regel mit gar keinen oder, was fast noch schlimmer ist, mit solchen, die sich weit abseits von allem ästhetisch Zulässigen befinden. Es liegt aber in der Natur der Sache, daß dem Begriffsarmen oder dem sinnlich Verwirrten nicht etwa das Kunstwerk, sondern dessen Carricatur am besten gefällt. Der Ignorant in Beurtheilung der Malerei z. B. entscheidet sich nie für die Madonna eines Rafael, sondern stets für die Pinselei eines Stubenanstreichers, weil dieser mit grelleren Farben aufträgt. Wer nicht zu lesen versteht, der findet, falls er dennoch in ein Buch hineinschaut, an einer mit plumpen Holzschnitten ausstaffirten Fibel mehr gefallen, als z. B. an Humboldts Kosmos, weil jene seiner Erkenntnißsphäre immerhin noch näher liegt, als die Enthüllungen unsers größten Naturforschers. Und wie in der Malerei und in der Wissenschaft, so in der Bühnenliteratur und in deren scenischer Darstellung. Warum haben wir heutzutage, wo es uns zwar an bahnbrechenden Genies, aber wahrlich nicht an reichbegabten dramatischen Federn fehlt, dennoch auf fast keiner Bühne Deutschlands ein erquickliches Repertoir? Weil unsere Bühnendichter sich in der Regel erst dann auf den modernen Brettern einbürgern können, wenn sie die Poesie bereits über Bord geworfen haben, wenn sie die Charakteristik und die Motivirung wie etwas Ueberflüssiges vernachlässigen, wenn sie mit einem Wort Spektakelstücke mit hohlen Knalleffecten und mit magerem oder gar keinem Gedankeninhalte liefern. Nomina sunt odiosa! sonst könnten wir aus dem Arsenal unserer vieljährigen Beobachtungen eine Reihe von Namen aufzählen, deren zum Theil gar nicht in die Oeffentlichkeit vorgedrungenen Erstlingsproducte eine schöne Bereicherung des Repertoirs hoffen ließen und die dennoch nach einigen vergeblichen Versuchen entweder der Schriftstellerei für immer entsagten oder mindestens den Kampf um die Siegespalme an Thaliens Altare einstellten und später auf einem andern Gebiete der schönen

Literatur Ehre und Geld suchten und fanden. Wer dem Entwickelungsgange der einzelnen zur Zeit lebenden Schriftsteller mit einiger Aufmerksamkeit folgte, dem kann nicht entgangen sein, daß die Mehrzahl unserer gegenwärtig beliebten Lyriker, Novellisten, Erzähler und Romandichter sich anfänglich mit Begeisterung der dramatischen Poesie zugewendet hatte und dennoch jetzt der Bühne entweder apathisch den Rücken auf immer zukehrt oder nur noch höchst selten, gleichsam für ihr eigenes Privatamüsement und mehr zur Lectüre als zum Bühnengebrauche, einzelnen Abfällen von ihrer poetischen Erfindungsgabe dramatische Formen anzupassen versucht. In dieser Wahrnehmung liegt ein vernichtendes Urtheil sowohl über die Taktlosigkeit der Bühnenverwaltungen, als über die verschrobenen Anforderungen des Theaterpublikums. — Warum treffen wir ferner heutzutage, wo es uns zwar an den klassischen Erscheinungen einer Sophie Schröder, eines Ludwig Devrient und Eßlair, aber keineswegs an einer großen Anzahl reich talentirter Mimen fehlt, dennoch fast auf keiner Bühne Deutschlands ein genügendes Ensemble? Weil die von Natur begabten Darsteller in der Regel erst dann Glück zu machen beginnen, wenn sie die reine Pflege der Kunst bereits gründlich verlernt und sich nach Abtödtung ästhetischer Bestrebungen dem handwerksmäßigen Zunftziele zugewendet haben, wenn ihnen mit Einem Wort jene durch bloße Routine gar leicht zu erwerbende Manier handläufig geworden ist, mit der man sich herausfordernd aus dem Rahmen des Ganzen vordrängt und gleich einer koketten Buhlerin die allgemeine Aufmerksamkeit von der Kunst weg auf das liebe Ich concentrirt. Männern von Fach kann es nicht entgangen sein, daß diejenigen von unsern Schauspielern, welche gegenwärtig am Theaterhorizont als Sterne erster Größe gelten, zur Zeit ihrer frühern Obscurität mitunter Gediegeneres leisteten, als sie jetzt in der Periode ihres Glanzes zu bieten vermögen.

Nicht ihre Vorzüge, sondern die Unarten, die sie später ihren Vorzügen beizumischen gelernt hatten, waren für sie die Stufen geworden, auf denen sie sich zu Geld und Ehren emporschwangen und zur Zeit obenauf erhalten.[1]) Die Mehrzahl des modernen

[1]) Das ist z. B. sogar bei der so viel belobten Clara Ziegler der Fall. Frl. Ziegler machte, als sie noch wenig berühmtes Mitglied des Leipziger Stadttheaters war, auf den kunstverständigen Zuschauer einen viel angenehmeren Eindruck, als gegenwärtig mit ihren sogenannten „Paradepferden", auf denen sie alljährlich sieben Monate lang in Deutschland herumgaloppirt. Damals konnte man sich über die strebsame Kunst-Novizin noch herzlich freuen und von ihrer Zukunft um so mehr wahrhaft Großes erwarten, als die reich talentirte Dame zugleich mit äußern Mitteln außerordentlich unterstützt wird. Jetzt ist diese Erwartung längst in Schaum zerflossen. Das Fräulein ist zwar gewandte Virtuosin geworden, die mit ihren außerordentlichen Naturvorzügen alle Coulissen-Kunststückchen aufs effectvollste auszunützen, hiedurch den großen Haufen zu blenden und sich zu einem Magnet für die Theaterkassen heranzubilden gelernt, daneben aber die Aneignung der Haupttugend einer klassischen Mimin, nämlich eines correcten Kunst-Styls, verabsäumt hat. Die Leistungen des berühmten Fräuleins schillern, von den Gebilden einer Rachel bis zu jenen einer Ristori, je nach ihrer Wirkungsfähigkeit in allen Farben herum, — da schlägt bald das französische, bald das italienische, bald das deutsche Colorit u. s. w. durch, sowie eben jedes geeignet scheint, für die betreffende Stelle am meisten zu verblüffen und zu effectuiren. So ist denn die Ziegler nur eine große Naturalistin, deren Triumphzüge lebhaft an die ehemaligen Kreuz- und Querfahrten eines Wilhelm Kunst gemahnen. Das Leipziger Publikum zeigte sich sehr taktvoll, als es vor ein paar Jahren die Rückkehr seines ehemaligen Lieblings etwas kühl aufnahm und in die sonst ziemlich allgemeine tutende Lärm- und Lobposaune nur höchst bedingungsweise mitstimmte. Gerade die Ueberschwänglichkeit des Lobes, mit welchem dieß Meteor an unserm Theaterhorizont von der Journalistik überschüttet wird, muß uns als einer der mannigfachen Belege dafür gelten, wie wenig unsere Tagespresse im Allgemeinen den wahren Kunst-Interessen zu dienen versteht. Frl. Ziegler besaß in ihrer frühesten Jugend von Natur alles Zeug zu einer wirklichen Kunstgröße und wäre vielleicht Epoche machend geworden, hätte nicht eine befangene Journalistik verfrüht durch allzu verzucker-

Theaterpublikums (namentlich in den tonangebenden Städten Paris, Berlin und Wien) verzeiht, ja bejubelt jede Unwahrscheinlichkeit und sogar jeden Unsinn, wenn nur ein Effect, sei er auch noch so roh, darin liegt. Nur Eines gilt vor seinen Augen und Ohren als ganz unverzeihliche Todsünde. Dieß Eine besteht in der Ruhe, deren jedes wirkliche Bühnenkunstwerk und jede gediegene Bühnenleistung in ihren einzelnen Gliederungen hie und da bedürfen, sollen sie anders als wohlmotivirt auch dem Kunstkenner genügen. Das Publikum, namentlich in den genannten drei Hauptstädten, zieht ein wirres Durcheinander von Ueberraschungen jedem wahrhaft ästhetischen Kunstgenusse vor. Da muß sich Alles lärmend überstürzen wie eine überheizt dahin brausende Locomotive; und wenn der Führer schon auf halbem Weg vom Tender herabfliegt, wenn zuletzt das ganze Fahrzeug an einem Deus ex machina zerplatzt und selbst die Coulissen unter dem Lärme der Theatermaschinen zusammenstürzen, dann ist auch das Interessanteste geboten, dann steigt der Jubel auf's Höchste.

Gegenüber einer solchen Volksästhetik bleibt freilich dem Dichter und dem Schauspieler nur noch die Perspective eines geängstigten Rehs, das der schonungslose Jäger Publikum zu Tode hetzt. Der beklagenswerthe Dichter mit an die Räder gebundenen Flügeln seines Pegasus vermag vor solchem Harlekinsfuhrwerk unmöglich noch mehr als nur die Frohndienste

ten Weihrauch dieß ungewöhnliche Talent schon in der ersten Blüthe seiner Entwickelung verunstaltet und in seinen Unarten bestärkt. Wir stimmen vollkommen dem Urtheile bei, welches der verstorbene Heinrich Marr in mündlichem Gespräch fällte: „Da haben wieder einmal ein Comödiant von Lehrer und die Tagespresse einen schweren Verlust für die Kunst auf ihrem Gewissen; Frl. Ziegler ist in die Manier bereits allzu fest verrannt, als daß man jetzt noch hoffen dürfte, sie würde Deutschlands unbedingt hervorragendste Künstlerin, die geniale Sophie Schröder, je auch nur annähernd erreichen können." Neue Anmerkung.

eines erlahmenden Droschkenpferdes zu leisten. Der arme Schauspieler vollends hat Mühe, seinem Schädel zum Radebrechen vor dem Soufleurkasten Rolle auf Rolle einzupauken und, damit er den unersättlichen Ueberraschungsdurst der Zuschauer wenigstens theilweise lösche, zu Gunsten einer neuen Farce von seiner Gedächtnißtafel schon morgen das wieder zu streichen, was er erst gestern erlernt hatte. Soll er dann ausnahmsweise auch einmal für die gebildete Minderzahl des Publikums ästhetischer Künstler sein, so mangelt ihm hiezu natürlich die Vorbildung, — die Uebung. Seine Mimik, sein Vortrag, seine Charakteristik, sein Savoir-faire paßt in ein wirkliches Kunstmaterial nicht mehr hinein, — er weiß sich dieß Material nicht mehr zurecht zu legen, langweilt durch seine Auffassung und macht dadurch auch das, was er vorzustellen hat, selbst für den gebildeten Zuschauer langweilig. So kann es denn nicht fehlen, daß die Bühne, anstatt vorwärts zu schreiten, immer noch tiefer unter ihre Bestimmung herabsinken muß. Schon früher haben wir die Ueberwucherung des physischen über das psychische Element als ihr Grundübel charakterisirt. Hier dürfte kaum mehr etwas beizufügen sein, um den Mangel einer wahren Volksästhetik als eine der Hauptgrund*ursachen* jenes Grund*übels* erscheinen zu lassen. So lange aber die schlimmen Ursachen nicht gehoben sind, muß jeder Kampf gegen die schlimmen Wirkungen nothwendig ein erfolgloser bleiben. Die bisherigen Theaterreformversuche sind nicht bloß über ihre eigene Mangelhaftigkeit, sondern hauptsächlich darüber gescheitert, daß sich ihnen kein dem Bessern zugeneigtes Publikum unterstützend zur Seite gestellt hatte. Ohne vorangängige Reform der irrigen Begriffe, die sich der große Troß von der dramatischen und mimischen Kunst angeeignet hat, müssen die Anläufe zum Bessern im Innern der Bühne, selbst wo sie noch hie und da ernstlich und redlich versucht werden, nothwendig mißglücken. Mit andern Worten: jede in

ästhetischem Sinne angeregte Theaterreform, die nicht als Consequenz eines aus innerer Ueberzeugung der Theaterbesucher hervorgegangenen Dranges erscheint und demzufolge nicht im Publikum selbst ihre Triebfeder und ihren Stützpunkt findet, gleicht einem schon bei der Geburt verröchelnden Kinde, — die Reform der modernen Bühne setzt als unerläßliche Bedingung eine Reform des modernen Theaterpublikums voraus. Wäre diese erst vollzogen, dann würde jene sich ebenso unabweislich aufdrängen und ebenso leicht vollziehen, als sie jetzt fern liegend und kaum durchführbar scheint.

Das sind Sätze, die sich dem Verfasser vorliegender Abhandlung in einem langen, der dramatischen Kunst gewidmeten und von ebenso wenig Freuden als vielen Drangsalen gekennzeichneten Streben als unumstößliche Wahrheiten aufgedrängt haben. Es ist ein trauriges Bild, das er entrollt. Dennoch möchte er selbst es als kein trostloses bezeichnen. Denn wo das Mittel zur Besserung im Volke selbst gesucht werden darf, da könnte an der Möglichkeit der Abhilfe nur derjenige verzweifeln wollen, der überhaupt das Gebahren der Gegenwart durch die Brille eines misanthropischen Schwarzsehers betrachtet. Der Verfasser vorliegender Abhandlung blickt im Allgemeinen mit zuversichtlichem Vertrauen auf die Gestaltungen der werdenden Zukunft und erkennt in den Wirren der Gegenwart nur die Vorboten von Umwandlungen, die bestimmt sein dürften, der europäischen Völkerfamilie ein wohnlicheres Dasein zu bereiten. Wenn in die allgemeine Krisis auch die Bühne hineingerissen ward und jetzt unter allen der Kunst geweihten Instituten als das seinem Berufe am meisten entfremdete dasteht, so dürfen darüber am wenigsten gerade diejenigen klagen, welche am empfindlichsten davon betroffen und dennoch bisher entweder kurzsichtig oder thatenscheu genug waren, hartnäckig den einzigen Weg nicht zu betreten, auf welchem sie aus ihrem

sich selbst vernichtenden Zirkelkreise heraus gelangen könnten. Näheres hierüber in der folgenden Abtheilung.

III.

Der Wiederherstellung eines naturgemäßen Verhältnisses zwischen Psyche und Materie stehen die Anforderungen, welche das heutige Publikum an die Theatervorstellungen erhebt, als ein von der eigenen Lebenskraft der Bühnenleistungen nicht zu bewältigendes Hinderniß entgegen. Daher erscheint die Möglichkeit des Glückens einer gesunden Bühnenreform vollkommen abhängig von dem Gelingen einer ihr vorangehenden Reform des Theaterpublikums.

Das war das Resultat, zu welchem wir in der vorigen Abtheilung gelangten. Wohl mag dabei Mancher von unsern Lesern im Stillen gedacht haben: das heißt fast ebensoviel als die Reformversuche überhaupt nach Utopien verweisen. Denn läßt sich schon mit dem Einzelnen in Geschmackssachen nicht rechten, um wie viel weniger wird man einem ganzen Publikum die Richtung für das geben können, woran es künftig im Theater Vergnügen und woran es Langweile finden soll!

Wir antworten darauf, daß unser Ausdruck „Reform des Theaterpublikums" nichts weniger bezeichnen soll als ein Oktroviren irgend welcher Kunstrichtung oder eine directe Betriegung des jetzigen Geschmackes der Theaterbesucher. Zur Anbahnung der Reform dürfte weder das eine noch das andere zweckentsprechend oder gar nöthig sein. Denn das Gefallen, welches die größere Masse der Theaterbesucher gegenwärtig an unästhetischen Vorstellungen findet, ist keineswegs auf einen allgemein charakteristischen Grundzug der Zeit zurückzuführen, sondern bildet zu der allgemeinen Culturentwicklung des jetzigen Zeitalters eine grell contrastirende Anomalie, die, wie wir schon

in der vorigen Abtheilung bemerkten, ihren Entstehungsgrund wohl hauptsächlich in der schon von Schiller unübertrefflich gezeichneten [1]) Lückenhaftigkeit der modernen Erziehung hat, — einer Lückenhaftigkeit, nach deren Beseitigung sich der richtige Geschmack ganz von selbst ergäbe. In Kreisen, denen jene Lückenhaftigkeit weniger auffällig anhaftet, begegnen wir gerade in unserer Zeit einem nicht selten musterhaft geläuterten Kunstsinn. Sind auch derlei Kreise nirgends sehr zahlreich, so finden sich doch in fast jeder deutschen Stadt einige Dutzend, ja wohl einige Hunderte von Männern und Frauen, welche mit uns die Zerfahrenheit der modernen Bühne tief beklagen und eine veredelnde Kräftigung der theatralischen Leistungsfähigkeit sehnlichst herbeiwünschen. Je mehr sich solche Kreise durch eine wachsende Verbreitung allgemein ästhetischer und speciell dramaturgischer Vorkenntnisse numerisch erweitern würden, desto größer müßte allmählich die Zahl der mit geläutertem Kunstsinn begabten Theaterbesucher werden, bis diese Zahl endlich bei den Vorstellungen sich in der Majorität befände und den vorwärts treibenden Impuls zu einer innern Theaterreform geben könnte.

Dieß günstige Zahlenverhältniß ließe sich wohl leicht erzielen, ständen nicht gerade der Anwendung des wirksamsten Mittels zur Verbreitung der ästhetischen Vorkenntnisse eine Reihe theologischer und bureaukratischer Vorurtheile entgegen.[2]) Ohne Zweifel wären die Volksschulen der geeignetste Ort zur Pflege eines geläuterten Kunstsinns; die Aesthetik, insbesondere

[1]) In seinen Briefen „Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen."

[2]) Diese Vorurtheile werden im neuen Reiche allmählich von selbst schwinden und wird das Nöthige von den Cultus-Ministerien veranlaßt werden; wir haben sie daher rückwärts bei unsern heutigen Schlußfolgerungen nicht weiter mehr in Betracht gezogen. Neue Anmerkung.

die zur Beurtheilung theatralischer Leistungen ganz unerläßliche Propädeutik der Dramaturgie, sollte schon unter die Lehrgegenstände des deutschen Schulunterrichts aufgenommen sein. Allein gegen die Aufnahme dieses Unterrichtszweiges unter die Volksschulthemata würde der Fanatismus der Geistlichkeit, welche von jeher das Theater gleichsam als eine Ausgeburt der Hölle perhorrescirte, sich aufs äußerste stemmen. Ferner steht der Aufnahme der dramaturgischen Propädeutik unter die Volksschullehrgegenstände der Indifferentismus unserer Staatenlenker und Gesetzgeber entgegen, welche die Bühne nur als eine bedeutungslose Unterhaltungsanstalt betrachten und deren gewaltige Rückwirkung auf das Volksleben hartnäckig verkennen. Endlich würde, selbst nach Ueberwindung theologischer Skrupel und bureaukratischer Kurzsichtigkeit, die von einem ästhetischen Volksunterrichte zu hoffende Frucht schon wegen Mangel an passenden Docenten für die nächste Zukunft nicht reifen können, da unsern jetzigen Volksschullehrern in der Regel die Aesthetik kaum weniger unbekannt sein dürfte, als sie den zu unterrichtenden Schülern unbekannt ist. Also setzt die Erreichbarkeit der wirksamsten Vorbedingung zur Bühnenreform nicht bloß eine Ueberwindung der theologischen Vorurtheile und des bureaukratischen Indifferentismus, sondern auch eine radikale Umgestaltung des gesammten Volksschulwesens voraus. Wer dächte optimistisch genug, um anzunehmen, daß eine solche Voraussetzung sich in der Gegenwart verwirklichen könnte!

Dennoch ließe sich auf anderem Wege, wenn auch langsamer und nicht in so ausgedehntem Umfange, dasselbe Resultat wenigstens theilweise erzielen. Und hier wenden wir uns an alle diejenigen, welche aus irgend einem persönlichen Motiv sich für einen neuen Aufschwung des Theaters interessiren. Rührige Männer in den Branchen des praktischen Lebens haben längst ein der Nachahmung werthes Vorbild gegeben, wie man für eine

anerkannt gute Sache mit Erfolg Propaganda machen kann. So besitzt z. B. manche deutsche Stadt ihren Arbeiterverein, in welchem jeder Handwerksmann ohne Entrée über all das Aufschluß finden kann, was ihm zu einer bessern Verwerthung seiner Thätigkeit frommt. Sollte die Aufklärung, welche bezüglich der praktischen und zum materiellen Wohlstand beitragenden Tagesangelegenheiten so riesig voranschreitet, nicht auch auf die idealen und zur Verschönerung des menschlichen Daseins auftauchenden Zeitfragen auszudehnen sein? Es wäre eine schöne Aufgabe zunächst für die in mehreren Städten bereits bestehenden literarischen und Schriftstellervereine, in populären, jedem Wißbegierigen ohne Erlegung eines Eintrittsgeldes zugänglichen Vorträgen Aufschluß zu geben über das tiefere Wesen und die Bedeutung der dramatischen Kunst und über die lange Reihe von solchen Unterscheidungen, welche zur richtigen Beurtheilung verwerflicher Schaustellungen und zum Vollgenuß löblicher Bühnenvorstellungen überhaupt ganz unerläßlich sind. Auch empfehlen wir dringend einen literarischen Feldzug gegen den grassirenden Theaterrecensentenunfug. Unter den schlimmen Einflüssen auf den Geschmack des größern Publikums stehen die Verkehrtheiten der täglichen Journalberichterstattung obenan. Es ist wirklich empörend, was für Caviar man in öffentlichen Blättern über die Bühnenleistungen mitunter zu Gesicht bekommt! Der überwiegend größere Theil unserer Theaterreferenten besteht aus Individuen ohne alle wissenschaftliche Bildung, denen der liebe Herrgott in seinem Zorn Sympathien für die Buchdruckerschwärze eingepflanzt zu haben scheint. Wenn man die gedruckten Urtheile solcher Kritikaster liest, so möchte man fast wähnen, das Vaterland sei zur Zeit an producirenden Genies und an Musterbühnen so reich wie das Meeresufer an Sand. Noch ekelhafter aber, als die lobhudelnden Ueberschwänglichkeiten der meisten Theaterreferenten von Profession, klingt deren Tadel.

Es wäre interessant, von einem Künstler, wie z. B. Emil Devrient, zu hören, was ihn — wir wollen nicht sagen sein Ruhm, denn diese Frage klänge indiscret — was ihn die Loskaufung von Anbelferungen während seiner langen Laufbahn gekostet habe! Das specifische Theaterrecensententhum pflanzt sich überall vor den Thüren der Künstler, Dichter und Directoren wegelagernd auf, und formulirt seine Urtheile nicht nach dem Werthe der Kunstleistungen, sondern nach dem Gewichte der klingenden Münzen, mit welchen seine aufdringlichen Visiten honorirt werden.[1]) Es ist nicht zu viel gesagt, wenn wir behaupten, daß in Städten wie z. B. Wien, Berlin, Hamburg und Frankfurt u. s. w. neun Zehntheile von den journalistischen Bühnenberichterstattern aus käuflichem Gesindel bestehe, auf welches wörtlich Altmeister Goethe's Kraftausspruch paßt: „Schlagt ihn todt, den Hund, es ist ein Recensent!" Würden diese Pestbeulen im modernen Bühnenleben gründlich ausgerottet und an deren Stelle ehrliche und sachkundige Berichterstattungen eingeführt, so wäre damit eine der trübsten Nahrungsquellen für das öffentliche Geschmacksverderbniß glücklich versiegt. Wir können hier den Ausdruck unserer Verwunderung darüber nicht unterdrücken, daß namentlich in den eben genannten vier Städten der bessere Theil der dortigen Schriftsteller nicht längst in corpore dieß literarische Banditenthum eindringlicher gebrandmarkt hat, als es von einer vereinzelten Feder geschehen kann und schon wiederholt ohne nachhaltige Wirkung von einzelnen Aesthetikern geschehen ist.

[1]) Seit 1867 gesellte sich hiezu noch das weitere Uebel, daß, wie wir schon in der Einleitung hervorgehoben, auch unter dem gerade nicht mit Geld käuflichen Theile der Theater-Journalisten zum Zweck der Vertretung gewisser Kunst-Specialitäten eng geschlossene Coterien organisirt worden sind, die blind nach dem mot d'Ordre ihres Meisters vorgehen. Zwar bestanden schon von jeher Cameraderien, doch nicht in solch militärischer Abhängigkeit vom Chef, wie gegenwärtig. Neue Anmerkung.

Die oben erwähnten unentgeldlich zu veranstaltenden Vorträge über die dramatische Kunst dürften ihre Anziehungskraft im größern Publikum kaum verfehlen, wenn sie, wie solch ein pikantes Thema wohl ermöglicht, mit der gehörigen Würze ausgestattet und nicht doctrinär, sondern in unterhaltlich belehrendem Tone gehalten würden. Könnten sie gar an die Leistungen einer in der gleichen Stadt wirkenden und der Reform zuneigenden Bühne sich anlehnen, so müßte auch ihre Wirkung bald eine überraschend erfreuliche sein. Freilich hätte eine solche Bühne, um nicht in unlösbare Conflicte mit der Theorie der Vorträge zu gerathen, gleich von Anfang an der traditionellen Schablone gründlich zu entsagen und ihre innere Verwaltung nach einem von der bisherigen Routine wesentlich abweichenden System zu reorganisiren, — nach einem der innersten Natur des Theaters entsprechenden System, für dessen Grundzüge wir nachstehend das Material zu liefern versuchen wollen.

Schon in der zweiten Abtheilung haben wir den Mangel eines der fortschreitenden Cultur conformen Repertoirs und den Mangel eines ins Detail eindringenden Ensemble's als die consequenten Folgen des Grundübels der modernen Bühne hervorgehoben. Der Nachhall dieser Folgen würde selbst dann, wenn man ernstlich auf Beseitigung des Grundübels hinarbeitete, noch geraume Zeit drückend auf die Leistungsfähigkeit der Bühne zurückwirken und wäre überhaupt, nach unserer festen Ueberzeugung, nie zu beseitigen, so lange die Theater nach der bisher fast allenthalben üblichen Schablone geleitet würden. Hier hilft nur eine radikale Ausrottung der krebsartig in den Bühnenkörper eingefleischten Directionsmethode, an deren Stelle ein frischer Appell an alle lebenden Dichter und an den gesammten noch von keiner komödiantischen Routine verderbten Nachwuchs des Künstlerstandes treten muß, — ein Doppelappell sammt allen sich hieraus für die innere Bühnenleitung ergebenden Consequenzen.

Um den eben ausgesprochenen Satz auch den Kunstlaien verständlich zu machen, müssen wir auf die zwei wundesten Flecke der modernen Bühne, auf das Repertoir und auf das Ensemble, noch etwas tiefer eingehen.

Bekanntlich ist die deutsche Literatur an Theaterstücken, welche den strengen Anforderungen der Aesthetik genügen, nicht sehr reich, wenn auch immerhin nicht gar so arm, als dieß nach dem jetzigen Repertoirgange der Fall zu sein scheint. Selbst bei dem redlichsten Willen, den Wünschen der gebildeten Kunstfreunde zu entsprechen, könnte eine Direction durch einfachen Regreß an die bestehenden Theaterbibliotheken keine ausreichende Anzahl von Bühnenwerken auftreiben, um damit auf Decennien jährlich 350 Spielabende entsprechend auszufüllen. Daher drängt sich die Frage nach ergiebigen Quellen zur Beschaffung guter dramatischer Novitäten zunächst auf. Anstatt daß man bisher derlei Quellen zu erschließen, oder die bereits erschlossenen redlich zu benützen versucht hätte, fertigten bekanntlich unsere herkömmlichen Bühnenverwaltungen die Klage über das schlechte oder veraltete Repertoir mit der landläufigen Entschuldigung ab: „Geben wir nicht das Pikanteste und Berühmteste von Allem, was irgendwo auswärts an neuen Erscheinungen auftaucht? Können wir eine volksthümliche Literatur aus der Erde stampfen? Haben wir nicht vollauf unsere Schuldigkeit gethan, wenn wir diejenigen Stücke zur Darstellung befördern, welche uns zur Disposition gestellt werden?“ — Diese Entschuldigung, so plausibel sie auch auf den ersten Blick ausschaut und so laut sie im laufenden Jahrhundert wiederholt schon ausgesprochen wurde, ist dennoch eine leere Phrase. Schon früher haben wir auf die unserer Zeit eigene Erscheinung hingewiesen, daß fast sämmtliche belletristische Schriftsteller der Gegenwart ihre erste Muße dem Theater zugewendet hatten, dann aber nach wenigen Versuchen der Bühne entweder für immer

den Rücken kehrten oder nur noch hie und da sich bestrebten, einem Stoffe die dramatische Form abzugewinnen. Fragt man nach dem Grunde ihres Abfalls von der Bühnenliteratur, so wird man allgemein zur Antwort erhalten: „Wir mußten uns überzeugen, daß die besten und zeitgemäßesten Ideen eines Dichters für das Theater nicht verwendet werden dürfen, und daß auf die Bühnendichtung ein Lebensberuf schon deßhalb nicht gegründet werden kann, weil sie eines gesetzlichen Schutzes sowohl gegen Censur als gegen allerlei andere Willkür entbehrt und keinerlei Chancen für die Erkämpfung einer gesicherten Existenz zuläßt, außer wenn man sich, mit Verzicht auf den inneren Dichterdrang, entweder den Hofrücksichten accommodirt oder zum handwerksmäßigen Fabrikarbeiter für eine Vorstadtbühne sich dingen läßt." — Diese Antwort auf jene landläufige Entschuldigung trifft in der That den Nagel auf den Kopf. Man rühmt, daß in Deutschland eine freie Presse bestehe. Das Bühnenrepertoir aber genießt den Segen dieser Freiheit bis zur Stunde nicht, sondern schmachtet nach wie vor unter den willkürlichen Maßregelungen einer geheimen Censur. Gar Manches, was man selbst in der vormärzlichen Zeit unter den damals noch offen bestandenen Präventivmaßregeln ohne Anstand drucken und verbreiten konnte, darf noch heute auf der Mehrzahl unserer Hofbühnen nicht einmal leise angedeutet werden. Ja die Pfeile der geheimen Hoftheatercensur von Heute verwunden in einer Hinsicht noch weit empfindlicher, als die vor dem Jahre 1848 offen gehandhabte Censur verwundet hatte. Damals nämlich wurde jedes mißliebige Stück geradehin verboten und dadurch dem Verfasser wenigstens eine indirecte Empfehlung ausgestellt, mit der er mittelst der Buchdruckerkunst an das größere Publikum appelliren und so wenigstens noch zu einigem Honorar für seine Arbeit gelangen konnte. Jetzt ist das ganz anders, jetzt ist an die Stelle der frühern directen Verbote eine mehr

diplomatische Umschreibung getreten, durch welche nicht selten das Ehrgefühl des betroffenen Autors tödtlich verletzt wird. Unsere Hofbühnenvorstände lehnen nämlich die ihrem antiquirten Standpunkte weniger convenirenden Novitäten mit der höflichen Phrase ab, daß das betreffende Stück „trotz all seiner unverkennbaren Vorzüge und großen Schönheiten sich zur Darstellung am Hoftheater nicht eigne." Ist der Autor nach Empfang einer derartigen Ablehnung noch so dreist, um nähern Aufschluß über die obwaltende Beanstandung zu bitten, so erhält er mitunter anstatt der erbetenen Wahrheit eine scheinbar ästhetisch gehaltene Kritik, die an seinem Opus kein gutes Haar läßt und eher der Feder irgend eines maliziösen Winkelrecensenten, als dem Bureau einer fürstlichen Kunstanstalt entflossen zu sein scheint.[1]) Müßte ein Dichter, dessen redlichem Streben

[1]) Das persönliche Ehrgefühl vielleicht nicht so tief kränkend, aber sachlich fast noch schlimmer ists, wenn, wie dieß nicht selten geschieht, die Bühnen sich erlauben, im Texte der von ihnen zur Darstellung gebrachten Novitäten willkürliche Aenderungen vorzunehmen, durch welche manchmal der baarste Unsinn oder mindestens ein ganz anderer Sinn, als der vom Dichter niedergeschriebene, entsteht. Schon mancher Dramatiker hat aus diesem Grunde an Theatern, an denen er die Vorstellungen seiner Geistesproducte nicht persönlich überwachen konnte, Schlappen erlitten, die nicht auf seine Rechnung gehörten, obgleich sie ihm zugeschoben wurden. Wenn nicht ein Freund oder irgend ein Zufall ihn nachträglich von der stattgefundenen Verunstaltung in Kenntniß setzt, so erfährt er in der Regel gar nichts davon und wird gerade dadurch über den Charakter der an den verschiedenen Orten von einander abweichenden Geschmacksrichtungen vollends irre geführt. Wir wollen von den vielen von uns hierüber gemachten Beobachtungen nur ein einziges Beispiel mittheilen: Als „Moritz von Sachsen" von Robert Prutz Novität war, sagte der Regisseur eines berühmten Hoftheaters zu uns: „Das Stück ist censurwidrig, dennoch mache ich es mit Aenderung eines einzigen Wortes aufführbar." Gesagt, gethan! der Regisseur strich in dem ganzen Trauerspiel das Wort „Glauben" und setzte dafür das Wort „Freiheit". Daß durch diese Aenderung viele Stellen des

ein solcher Hohn zugeschleudert wurde, nicht erst alles Selbstgefühl in sich ertödten können, ehe er noch ferner seine Ideale in lebendige Beziehungen zum Theater setzen möchte?

Gedichtes blühender Unsinn geworden waren, kümmerte ihn nicht. „Moritz von Sachsen“ wurde gegeben und die derart mißbrauchte „Freiheit“ machte in manchen ernsten Scenen einen so unwiderstehlich komischen Eindruck, daß sie dem Dichter, welcher diese originelle Travestie seines Werkes vielleicht erst aus unserer vorliegenden Notiz erfährt, an der betreffenden Hofbühne damals ein gänzlich unverschuldetes Fiasko bereitete. Solchen Sonderbarkeiten zu steuern, möchten wir den Dichtern anrathen, künftig, wenn es ihnen irgend möglich ist, ihre Dramen schon vor der Aufführung drucken und unter das Publikum verbreiten zu lassen. Die vielfach gehegte Ansicht, daß, wenn der Zuschauer den Text der Dichtung bereits kenne, die Bühnenwirkung einer Novität abgeschwächt sei, theilen wir nur bezüglich solcher Theaterstücke, welche ohne Gedankeninhalt und auf bloße Unterhaltung berechnet sind. Dagegen kann jedes ernste und ethische Drama dadurch, daß das Publikum mit seinem Inhalte bereits bekannt ist, für die Darstellung nur gewinnen, vorausgesetzt, daß letztere dem Werke auch wirklich gerecht werde. Wäre es anders, so würde die klassische Literatur für das Repertoir längst unmöglich geworden sein. Wer kennt z. B. unsern Schiller nicht fast auswendig? Dennoch sind seine Trauerspiele noch bis zur Stunde überall, wo sie durchgängig gut dargestellt werden, Cassastücke und machen vollere Häuser, als irgend eine noch unbekannte Novität zu erzielen vermag. Wir selbst haben schon vor Jahren einmal versucht, rücksichtlich unserer eigenen Arbeiten einige Erfahrungen zu sammeln. Wir ließen nämlich einige Tage vor der Leipziger Darstellung unseres „Heinrich IV. von Frankreich“ (im Jahre 1850) etwa hundert Exemplare des gedruckten Manuscriptes im dortigen Publikum circuliren. Die Wirkung dieses Experimentes war, daß sich schon bei der ersten Darstellung das Haus bis auf den letzten Platz füllte und daß Tags darauf an der Casse eine erst durch fünf weitere Aufführungen zu befriedigende Menge von Vormerkungen auf die gesperrten Sitzplätze und Logen einlief, während dasselbe Stück (freilich auch, wie wir später zeigen wollen, censurmäßig castrirt) von einem Dutzend anderer Bühnen nach zwei oder drei Vorstellungen wieder zurückgelegt wurde, noch ehe es vom Publikum verstanden war und in Zug kommen konnte. Neue Anmerkung.

Wir überlassen die Antwort unsern Lesern und bemerken nur, daß derlei bittere Erfahrungen in der Leidensgeschichte strebender Dramatiker keine vereinzelten Erscheinungen und daß sie auch nicht die einzigen von unserer heillosen Bühnenpraxis der Dramaturgie bereiteten Klippen sind, obwohl sie, selbst ohne ihr Zusammentreffen mit noch erschwerenderen Hemmnissen, vollständig ausreichen, dem Dramatiker die Erfüllung seines höheren Berufes unmöglich zu machen und ihm nur die Wahl offen zu lassen zwischen gänzlichem Schweigen oder Beräucherung einer den gesunden Pulsschlägen der Gegenwart krankhaft nachtrippelnden Convention. In wie hohem Grade der Dramatiker, gerade wenn er es mit der Kunst ernstlich nehmen und nicht bloß Farcen für ein Vorstadttheaterpublikum fabriciren will, auch in jeder andern Hinsicht der modernen Bühne gegenüber rechtlos dasteht, darüber ist schon zu oft und zu laut geklagt worden, als daß wir Allbekanntes hier zu wiederholen für nöthig hielten. — Von Theoretikern, welchen die traurige Stellung der dramatischen Schriftsteller nur vom Hörensagen bekannt ist, wurde zwar auf jene Klagen erwiedert, daß die an den Hofbühnen nicht zugelassenen Novitäten gar leicht auf den weniger ängstlichen Stadttheatern ein Asyl fänden und daß daher die fast radikale Unfruchtbarkeit des höhern dramatischen Feldes mit Unrecht der heimlichen Hoftheatercensur in die Schuhe geschoben werde. Diese Erwiderung klingt recht schön, aber sie klingt eben nur. Ganz abgesehen davon, daß unsere Stadttheater mit sehr wenigen Ausnahmen sich den für die Hofbühnen maßgebenden Rücksichten unterordnen, können sie auch aus einem andern Grunde den Dichtern kein genügendes Aequivalent für den Wegfall der Hofbühnen bieten. Das von sämmtlichen Stadttheatern für eine Novität dem Verfasser zufließende Honorar erreicht nicht einmal die Höhe der Summe, die z. B. das einzige Berliner Hofschauspielhaus oder das Wiener Hofburgtheater nach dem

Procentverhältniß der daselbst eingeführten Tantième für ein durchschlagendes Drama an den Autor auszahlt. Wir haben in der That während des letzten Vierteljahrhunderts wiederholt wahrnehmen können, daß an Stadttheatern einzelne Erstlingswerke, die von der Zukunft der betreffenden Autoren eine schöne Bereicherung des Repertoirs hoffen ließen, mit großem Erfolge inscenirt worden sind und daß sich dessen ungeachtet jene Hoffnungen später nicht erfüllt haben. Forscht man der Ursache dieser Enttäuschungen nach, so findet man, daß nicht immer eine Unzulänglichkeit des Talents, sondern in mehreren Fällen der Einfluß bitterer Nahrungssorgen die aufstrebenden Dichter zum Falle gebracht hat. Da sie von den kärglichen Einnahmen der Stadttheater nicht existiren konnten, so bemühten sie sich, bei spätern Arbeiten ihrer eigenen Phantasie einen Zaum anzulegen und durch Beachtung einengender Schranken sich hoffähig zu machen. Letzteres gelang ihnen theilweise, allein die hiedurch ihren Schöpfungen eingeimpfte Abschwächung mußte sie natürlich um die Erfolge vor dem größeren Publikum bringen. Ein Dichter, dem im Momente des Schaffens die Scheere der Censur wie ein drohendes Gespenst vor Augen schwebt, reitet einen an die niederdrückende Materie gefesselten Pegasus und ist unfähig, ferner noch großartige Gebilde hervorzubringen. Zwar wird ziemlich allgemein dafür gehalten, daß die Bevormundung der Hofbühnen wohl nicht mehr allzu drückend sein könne, indem man neuestens fast überall die uncastrirte Darstellung der Dramen unserer längst anerkannten Klassiker zugelassen und an einzelnen Bühnen sogar von oben herab befohlen! Allein dabei wird die gänzliche Verschiedenheit des Maßstabes, nach welchem die Hofbühnenpraxis die Werke der anerkannt klassischen Literatur und die Schöpfungen lebender Autoren censirt, fast durchgängig übersehen. Daß man sich mit dem Verbote oder der Castration von Dichtungen, die sich

heutzutage in Jedermanns Händen befinden, nur lächerlich machen würde, darüber freilich ist sich endlich auch unsere Hofbühnenbureaukratie klar geworden. Gegenüber neuen Schöpfungen, welche sich erst durch den Erfolg einer Darstellung Ansehen und Popularität erringen könnten, hat jene Bureaukratie die Gefahr des Lächerlichwerdens weniger zu fürchten und hält daher nach wie vor an der herkömmlichen Engherzigkeit fest. Mehr oder weniger gilt noch überall der Ausspruch, den der Verfasser dieser Abhandlung in der Saison 1843—44 aus dem Munde eines damaligen Hoftheater-Intendanten zu hören bekam: „So viel erkläre ich Ihnen ein- für allemal: Neuigkeiten, in denen sich so gefährliche Gedanken regen, wie bei den Herren Schiller, Goethe und Shakespeare, lasse ich nicht aufs Theater kommen; und wären besagte Herren nicht schon vor mir durchgeschlüpft, so kämen sie unter mir gewiß nicht zum Vorschein. Da sie aber einmal auf dem Repertoir stehen und ich dieß Unglück nicht zu verantworten habe, so mögen sie in des Teufels Namen stehen bleiben." — Heutzutage drücken sich unsere Hoftheater-Intendanten etwas diplomatischer aus, aber die Mehrzahl derselben handelt noch ebenso polizeimäßig.

Wir fürchten nicht, von competenter Seite dementirt zu werden, wenn wir im Hinblick auf sämmtliche vorstehend berührte Thatsachen und auf die neben dem fast verdorrten Zweige der dramatischen Dichtkunst an allen andern Zweigen der Volkspoesie üppig hervorsprossenden Knospen und Blüthen die Behauptung aussprechen, die echte Poesie sei im modernen Bühnenrepertoir weniger wegen eines Mangels an Produktionskräften erstorben, als vielmehr durch eine heillose Praxis aus Thaliens Tempel verscheucht worden. Unsere bessern Volksdichter mußten und müssen ihre Kunstgebilde einer andern Form anpassen, als der dramatischen; sie sahen und sehen sich gezwungen, zum Ver-

mittler zwischen sich und dem Publikum den Buchhandel zu wählen statt des Theaters. Durch diesen Zwang wurde ihnen dann freilich nicht bloß die Lust geraubt, für die Bühne zu schreiben, sondern sie haben darüber auch die Aneignung der Fertigkeit verabsäumt, bühnenpraktisch schreiben zu können. Zwar heißt es mit Recht: Poeta nascitur; allein in seiner Anwendung auf den Dramatiker trifft dieß bewährte Sprichwort doch nicht ganz zu. Der Dichter als solcher wird geboren, um aber sein angeborenes Dichtertalent vor dem Publikum zur vollen Geltung bringen zu können, bedarf er einer praktischen Schule, die ihm nur durch Aufführung seiner eigenen Werke zu Theil werden kann. Unsern Dichtern fehlte bis heute, eben weil ihnen die Bühne verschlossen blieb, diese Schule, in der sie all das erlernen könnten, was man in der Bühnensprache die „Mache" nennt. Ist auch die ihnen hiedurch zugefügte Beeinträchtigung schon an und für sich in hohem Grade bedauerlich, so erscheint doch die Rückwirkung dieses Mangels auf das Theater selbst noch weit bedauerlicher.

Eine ununterbrochene Einfügung zündender Novitäten ins Repertoir gehört zu den Lebensbedingungen der Bühne. Die Versündigung gegen diesen Satz rächt sich längst am Theater selbst in beschämender Weise, indem es sich in Folge seiner hermetischen Absperrung gegen die gesunden Keime des poetischen Nachwuchses nun gezwungen sieht, die ihm dennoch unentbehrlich gebliebene Repertoirergänzung zum größern Theile in drei Sümpfen aufzusuchen, deren verpesteten Gifthauch wir bereits in der vorigen Abtheilung gekennzeichnet haben. Diesem Uebel zu steuern und allmälig eine für das Bedürfniß der täglich spielenden Theater ausreichende Anzahl edlerer Novitäten zu gewinnen, gibt es nur ein einziges Mittel: man befreie endlich den Dichterstand von der brutalen, das Schicksal seiner dramatischen Leistungen blindlings bestimmenden Willkür und lasse

an deren Stelle fortan ein gesetzlich geregeltes Rechtsverhältniß treten!

Eine Bühnenverwaltung, die nicht bloß — wie wir das in den letzten Decennien wiederholt erlebten — durch Charlatanerie sich selbst in einen reformatorischen Nimbus hüllen und mit dem Publikum ein trügendes Spiel treiben, sondern redlich den Boden für eine durchgreifende Reform ebnen will, muß, neben sorgfältiger Pflege der anerkannt klassischen Bühnenliteratur, für das tägliche Repertoir die Productionskraft derjenigen von unsern dramatisch begabten Belletristen zu gewinnen wissen, deren Ideenkreis sich auf den Höhen der ringenden und werdenden Neuzeit bewegt. Sie muß die Charakterfestigkeit und den Muth besitzen, mit der Erbärmlichkeit des bisherigen Theaterregiments ganz entschieden zu brechen und sich offen zu folgendem Programm [1]) zu bekennen:

„Wir verbannen von unserer Bühne jene gehaltlose Kunstgattung, die, ohne ethischen Kern, nur den Zweck hat, eine im Zeitenstrom mitlaufende Tendenz oder deren Kehrseite, nicht aber den vollen übersprudelnden Strom des Menschen- und des Volkslebens in seinen tiefsten Manifestationen veranschaulichen zu wollen. Wir streben mit dem Aufwande unserer ganzen Kraft eine Bühne an, welche nach der ernsten und nach der heitern Seite ihrer Thätigkeit hin, in dem idealen Auf-

[1]) Wir müssen gleich hier bemerken, daß dieses Programm dem Münchener Hoftheater-Intendanten Herrn Carl Frhr. v. Perfall ein Jahr nach dem Erscheinen der obigen Abhandlung die Anregung zum Erlaß des bekannten „October-Circulars" (1868) gab. Wie wenig durch jenes Circular und durch die in München an dasselbe geknüpften weiteren Schritte dem Sinn unserer Vorschläge entsprochen wurde, wollen wir in dem rückwärts folgenden Abschnitte „das October-Circular und die Schauspielreform am K. Hof- und Nationaltheater in München" einer sachlichen Erörterung unterziehen. Neue Anmerkung.

schwung der Tragödie wie im schonungslosen Witz der Comödie, das getroffene Abbild der jetzigen menschlichen Generation werden soll, gleichwie die hellenische Bühne im Zeitalter eines Sophokles und Aristophanes das getroffene Abbild der altgriechischen Generation gewesen ist. Aus ästhetischem Rahmen heraus und durch den läuternden Reflex der Kunst veredelt, spiegle sich von unsern modernen Brettern herab das Portrait der heutigen Menschheit in ihrem innersten und heiligsten Sein und Fühlen, in ihrem socialen, politischen und religiösen Ringen! Aus unsern Kunstgebilden strahle der leuchtende Widerschein der vollen, hier von hohem Geistesadel getragenen und dort von tollen Lächerlichkeiten übersprudelnden Charaktere, welche bei einem Blick auf das Wogen und Drängen der Gegenwart vom einfachen Arbeiter auf der Straße angefangen bis hinauf in die Paläste der modernen Potentaten dem aufmerksamen Beobachter überall in der Wirklichkeit vor Augen treten. Wir verwerfen jene hinkende Deutung des Wortes „Classicität“, welche das Ideal der modernen Bühne in Wiederkauung oder sclavischer Nachbildung der Meisterwerke Altgriechenlands zu erkennen wähnt. Wir verwerfen ferner jene aus einer an und für sich richtigen Erkenntniß der Unfruchtbarkeit solcher Galvanisirungsversuche herausgewachsene Verirrung, welche, auf das entgegengesetzte Extrem überspringend, gar die Aesthetik selbst als einen für das Bühnenwesen überwundenen Standpunkt bei Seite setzte und dem Wahn huldigte, dafür in der Aufstellung von Harlekinspuppen ohne Kopf und Piedestal den zeitgemäßen Ersatz gefunden zu haben. Was wir wollen, das ist ein A e q u i v a l e n t für die Meisterschöpfungen Altgriechenlands, die, als Portraits einer längst entschwundenen Welt, der modernen Bühnenkunst nur untrügliche Winke liefern können, — ein Aequivalent, welches für die Gegenwart erst neu zu schaffen ist. Wir laden alle zur Mitschöpfung dieses Aequi=

valents sich berufen fühlenden Dichter Deutschlands (die Tragödien-, Schauspiel-, Lustspiel- und Possendichter, die Compositeure und Vaudevillisten) ein, der Verwirklichung unseres Zieles ihr Talent zu widmen. Wir sichern jeder eingereichten Novität, deren Stoff in den Rahmen unseres Programms hineinpaßt und deren Ausarbeitung ein entschiedenes Talent bekundet, sowohl vom bühnenpraktischen als vom rein ästhetischen Standpunkte aus eine parteilose, der Willkür und der Oberflächlichkeit gleich fern liegende Beurtheilung zu. Novitäten, deren sofortiger Inscenirung noch ein Mangel an bühnenkundiger „Mache“ hindernd in dem Wege steht, werden mit Beifügung praktischer Winke und Rathschläge zur Abänderung an den Verfasser zurückgehen. Novitäten, die als bühnengerecht befunden wurden und auch sonst den von uns aufgestellten Kunstprincipien entsprechen, gelangen laut eines von uns zur unverbrüchlichen Maxime erhobenen und die Rechte der Autoren sichernden Gesetzes an unserem Theater zur Aufführung und erhalten, außer einer Tantième von 10 Procent für jede Darstellung, stets nach je drei von entschiedenem Kassenerfolge gekrönten Wiederholungen noch ein nachträgliches Ehrenhonorar, dessen Höhe sich nach der Gediegenheit der Dichtung richtet und in jedem einzelnen Falle von einem aus drei Autoritäten zusammengesetzten Schiedsgerichte bestimmt werden soll. Dadurch sichern wir den deutschen Bühnendichtern, wenn wir ihnen auch weder Gehalte noch Pensionen aussetzen können, eine erste Grundlage zu festen Einnahmen, die von keinerlei Privatlaune mehr abhängig sind und in so ferne, als die poetische Kraft der uns eingereichten Producte die Kassenprobe zu bestehen vermag, einer gesicherten Existenz gleicherachtet werden können. Kein Dichter, der sich uns naht, soll, wie das bisher leider an den meisten Bühnen geschah, sich die Aufführung seiner Producte gleichsam als Gnadensache erbetteln müssen. Vielmehr anerkennen wir im

Princip das Recht der Dramatiker auf die Darstellung ihrer Werke und werden einem Jeden dieß Recht je nach Maßgabe der Verdienstlichkeit seiner Leistungen angedeihen lassen. Die Frage über Zulässigkeit oder Unzulässigkeit eines neuen Productes wird bei uns nicht ferner von einer geheimen Censur oder nach Privatansichten entschieden, sondern nach Inhalt der öffentlichen Gesetze, wobei der Grundsatz gilt: was durch kein Gesetz verboten ist, das ist erlaubt. Nach unserer Ueberzeugung kann ein ästhetisches Produkt nie mit vernünftigen Landesgesetzen in Conflict gerathen, indem das wahrhaft Aesthetische stets auch ethisch ist; und in diesem Sinne dürfen wir wohl allen Dramatikern, welche sich durch die bisherige Erbärmlichkeit des Theaterregiments von der Pflege der Bühnenliteratur abschrecken ließen, die Versicherung ertheilen: an unserer Bühne gibt es in Zukunft keine Verbote, weder offene noch diplomatisch verschleierte; vielmehr wird das urwüchsige Aufgreifen der Stoffe und Charaktere mitten aus der wunderbar metamorphosirenden Gegenwart, welches den Dichtern bis heute die Pforten der meisten Bühnen verschloß, — dieß urwüchsige Aufgreifen wird bei uns stets ein Grund zu vorzüglicher Berücksichtigung bleiben." [1])

---

[1]) Wir verwahren uns feierlich gegen die etwaige Unterstellung, als wollten wir durch obiges Programm für irgend welche Art von Zügellosigkeit in die Schranken treten und für den Mißbrauch der Bühne zu socialen oder politischen Parteizwecken plaidiren. Nichts liegt uns ferner als dieß. Die Aesthetik, unter deren wandellose Gesetze wir das Theater zurückzuleiten streben, besitzt zur Abwehr unziemlicher Ausschreitungen haarscharfe Gesetze und bedarf durchaus nicht des Stockes der Polizeimänner, um in echt menschlichem Sinne für die staatsrechtliche und bürgerliche Ordnung kräftig einzustehen. Nicht das, was vor den Schranken der Aesthetik für zulässig erklärt wird, wirkt destructiv, sondern gerade das, was troz der Dutzende von Polizeiaugen in dem vom ästhetischen Tribunal verurtheilten modernen Repertoir durchschlüpft. Man hat z. B. in Oesterreich

Ein solches Programm, von irgend einer unserer bedeutenden Bühnen aufgestellt und consequent festgehalten, müßte bald in der deutschen Theaterwelt eine höchst wohlthätige Aufregung erzeugen. Es wäre ein Donnerschlag auf die morschen Stützen der bisherigen Theatermisère, die ohnehin in der Gegenwart jede thatsächliche Berechtigung verloren hat und nur theils durch die Unfähigkeit und theils durch die Unselbstständigkeit der Mehrzahl unserer Theaterleiter noch aufrecht erhalten wird.[1]) Es

eine doppelte und äußerst krittliche polizeiliche Ueberwachung der Theater. Nicht nur daß dort, ehe der Bühnenvorstand die Rollen unter die Darsteller austheilen darf, jedes neue Stück auf der Polizeidirection von einem eigens dazu angestellten Censor je nach Gutdünken castrirt wird, sitzt obendrein noch während aller Proben neben dem Soufleurkasten ein Polizeimann, der alles ihm anstößig Scheinende sofort zu unterdrücken hat. Dennoch wird man schwerlich irgendwo ein zweites Theater auffinden können, in welchem die Achtung vor der Autorität und der Sinn für Gesetzlichkeit und für bürgerliche Tugenden systematischer und gründlicher untergraben wird, als dieß gerade von ein paar Wiener Vorstadtbühnen geschieht. Die Uebergriffe der Polizei in den Bereich der Aesthetik vermögen nur die Wirksamkeit dieser letztern zu sistiren und die Bühne in eine noch heillosere Verflachung hineinzujagen; sie sind aber unfähig, die schlimmen Rückschläge zu paralysiren, welche aus solcher Verflachung unvermeidbar auftauchen. Und darum empfehlen wir die vollständige Emancipation des Theaters aus den Banden einer oft ebenso roh als vernunftwidrig eingreifenden Polizeiwirthschaft und die Substituirung dieses unpassenden Wächters durch ein den Anforderungen der Schönheitslehre besser angepaßtes Staatsgesetz. Es würde hiedurch, wie selbst ein nur einigermaßen einsichtsvoller Polizeimann kaum verkennen dürfte, das in der Gegenwart wohl einzig wirksame Mittel gegen den Mißbrauch der dramatischen Kunst zu tendenziösen Zwecken gewonnen und zugleich eines der vielen Hindernisse, welche dem Aufschwunge des Theaters zu seinem wahren Berufe entgegenstehen, glücklich hinweggeräumt.

[1]) Schon Immermann (Theaterbriefe von Carl Immermann, Berlin 1852, bei Alex. Dunker) schrieb an Eduard Devrient: Die respectiven Directionen und Intendanzen sind nirgends einen Schuß Pulver werth." — Selbst der Hoftheater-Intendant Hr. v. Gall macht in seiner am 23. Februar 1844 zu Oldenburg gehaltenen und daselbst gedruckten

wärfe in die literarischen Kreise einen electrischen Funken, der plötzlich unter den strebenden Geistern die Lust nach einem edeln Wettkampf für das ihnen zur Zeit noch so gleichgültige Bühnenrepertoir entzünden müßte. Ginge auch als Sieger weder sofort ein moderner Aristophanes noch ein zweiter Shakespeare daraus hervor, so erschienen doch ohne Zweifel Dutzende von bisher der Theaterarena grundsätzlich fern gebliebenen Dichtern, denen genug dramatischer Nerv innewohnte, um in Bälde einen recht anständigen Repertoirstamm anzupflanzen. Von der Zeit und der ausdauernden Uebung könnte man sodann das Weitere getrost erwarten, besonders wenn die ihrem Berufe endlich rückhaltslos zurückgegebenen Dramatiker ihrerseits die Winke beachten würden, welche Deutschlands größter und edelster Volksdichter Friedrich v. Schiller, in seinem 1784 geschriebenen und noch viel zu wenig gewürdigten Aufsatze: „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet," ihnen als ein kostbares Vermächtniß hinterließ.[1])

„Vorlesung" zum größern Theil die Bühnenvorstände „für den Verfall der Kunst verantwortlich" und gesteht mit anerkennenswerther Wahrheitsliebe, daß „in Deutschland vielleicht kein einziger auf der Stufe der benöthigten geistigen Bildung stehe." Beide Aussprüche treffen noch heute zu wie damals. Obgleich seither an einigen Bühnen befähigtere Persönlichkeiten zu Direktoren oder Intendanten befördert worden sind, so besitzt doch auch von diesen kein einziger denjenigen Grad von Charakterfestigkeit, durch welchen die großen Schwierigkeiten einer durchgreifenden Bühnenreform überwunden werden könnten. Sie alle lassen sich von den Banden blasser Rücksichten schaukeln, statt daß sie genug Muth entwickelten, furchtlos die der dramatischen Kunst schmählich verkümmerten Rechte zu reclamiren.

[1]) Bekanntlich charakterisirt Schiller in diesem Aufsatz das Theater als eine Schule der praktischen Weisheit, als einen Wegweiser durch das bürgerliche Leben, als einen unsichtbaren Schlüssel zu den geheimsten Zugängen der menschlichen Seele, als eine Anstalt, die den Menschen mit dem Menschen bekannt mache, die das geheime Räderwerk aufdecke, nach welchem er handle. — Die Stelle, auf welche wir oben anspielen, lautet wörtlich: „National-

Die Aufstellung obigen Programms wäre freilich zur Bühnenreform nur ein einleitender Vorbereitungsschritt, dem sich sofort eine zweite noch tiefer gegen den Organismus der herkömmlichen Directionsmanier gekehrte Neuerung anschließen müßte. Selbst das beste Repertoir würde sich vor dem Publikum keine volle Geltung erringen können, wenn nicht auch die Qualität der Darstellung dem Werthe des Darzustellenden entspräche. Ohne ein abgerundetes Ensemble in der Aufführung erzeugt selbst die poetische Leistung eines Shakespeare von der Bühne herab keinen wohlthuenden Totaleindruck, und ohne Totaleindruck bleibt die Erzielung wirklich durchschlagender Bühnenerfolge stets eine Unmöglichkeit.[1]) Wir haben schon in der

geist eines Volkes nenne ich die Aehnlichkeit und Uebereinstimmung seiner Meinungen und Neigungen bei Gegenständen, worüber eine andere Nation anders meint und empfindet. Nur der Schaubühne ist es möglich, diese Uebereinstimmung in einem hohen Grade zu bewirken, weil sie das ganze Gebiet des menschlichen Wissens durchwandert, alle Situationen des Lebens erschöpft und in alle Winkel des menschlichen Herzens hinunterleuchtet; weil sie alle Stände und Klassen in sich vereinigt und den gebahntesten Weg zum Verstand und zum Herzen hat. Wenn in allen unsern Stücken ein Hauptzug herrschte, wenn unsere Dichter unter sich einig werden und einen festen Bund zu diesem Endzwecke errichten wollten — wenn strenge Auswahl ihre Arbeiten leitete, ihr Pinsel nur Volksgegenständen sich weihte — mit einem Worte, wenn wir es erlebten, eine Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation. Was kettete Griechenland so fest an einander? Was zog das Volk so unwiderstehlich nach seiner Bühne? — Nichts anderes als der vaterländische Inhalt der Stücke, der griechische Geist, das große, überwältigende Interesse des Staats, der besseren Menschheit, das in denselben athmete."

[1]) Die erforderliche Gewandtheit in der Theatermache vorausgesetzt, kann man wohl behaupten, daß ein recht oberflächliches Stück selbst bei schlechter Darstellung einen Theil des Publikums immerhin noch bis zu einem gewissen Grade amüsirt, während die total verfehlte Aufführung eines dramatischen Meisterwerkes alle Zuschauer nur unangenehm berührt. Dieß scheint paradox zu klingen, dennoch ist es buchstäblich wahr. Der Grund

vorangegangenen Abtheilung die zwingenden Verhältnisse geschildert, durch welche unser Schauspielerstand im Allgemeinen der reinen Pflege seines Berufes entfremdet und zum blosen Handlanger der edlen Mimenkunst herabgedrückt wurde. Selbst die wenigen rühmlichen Ausnahmen blieben, wie wir dort angedeutet, von dem ansteckenden Verderbniß nicht durchgängig frei. Nicht nur, daß sie meistens an einer in den verschiedensten Stylen schillernden Manierirtheit kränkeln, beschränkt sich auch ihre relative Meisterschaft in der Regel auf einen engen Kreis längst in das Repertoir eingefügter Stücke, in denen sich die sogenannten „Gastrollen" oder „Paradepferde" befinden. Ein Hamlet, Lear, Faust, Wallenstein oder Nathan, eine Iphigenie, Jungfrau von Orleans, Lady Macbeth oder Emilia Galotti finden wohl noch hie und da eine entsprechende Repräsentation, und selbst das mitwirkende Nebenpersonal weiß sich in diesen und ähnlichen Meisterdichtungen an einigen Bühnen noch recht anständig hindurchzuwinden. Man hat ja das Alles schon in der Jugend von einer nunmehr fast ausgestorbenen Künstlergeneration mimen gesehen und mimt es nun mechanisch nach!

---

liegt darin, daß das oberflächliche Machwerk in der Regel reich an roher und raschlaufender Handlung oder wenigstens an Begebenheit ist, daß es also die Neugierde oberflächlicher Zuhörer in steter Spannung erhält, wogegen die dramatische Meisterdichtung, welche den Feinheiten einer individualisirenden Charakteristik und den Nüancen einer psychologischen Situationsmotivirung gerecht wird, meistens eine einfachere Fabel zum Vorwurf hat. Weiß die Darstellung jene Feinheiten und Nüancen nicht zum natürlichen Ausdruck zu bringen, so werden dadurch gerade die genialsten Schönheiten und Vorzüge der Dichtung für das Auge und Ohr des Zuschauers zu eben so vielen scheinbaren Längen und Schwächen gestempelt, — eine Verunstaltung, welche beim oberflächlich geschriebenen Machwerk kaum möglich ist, indem dieses an Stelle der feinen Nüancen ohnehin nur sich überstürzende Knalleffecte und unvermittelte Ueberraschungen bietet, welche durch keine Darstellung ganz zu verwischen sind, sei letztere auch noch so mangelhaft.

Es sind längst stereotype Theaterfiguren, deren Reproduction an den Verstand keine sonderlich großen Anforderungen mehr macht, wenn man nur noch treu im Gedächtniß behalten hat, was eine Sophie Schröder, ein Ludwig Devrient, ein Eßlair oder ihre Imitatoren früher aus solchen Dichtungen zu machen verstanden! Will man sich recht genial zeigen, so zieht man etwa noch einen der zahlreich vorhandenen Commentare zu Rathe und klügelt sich für die eine oder die andere Effectscene irgend eine neue Pointe zurecht. Das Alles geht ohne die selbstthätige Denkkraft sonderlich anstrengen zu müssen, und es ist erstaunlich, wie so mancher moderne Mimenvirtuose (die Ausnahmen hiervon sind äußerst spärlich) traditionelle Rollen leidlich gut, ja mitunter ausgezeichnet spielt und dennoch über den eigentlichen Sinn des von ihm ganz richtig Dargestellten kaum eine schwache Ahnung besitzt. Wie garstig wird man oft enttäuscht, wenn man in der Erwartung, eine geistreiche Exegese zu erhalten, sich mit solch einem Virtuosen in ein kritisches Gespräch über seine Charakteristiken und Pointen einläßt und dabei bezüglich irgend eines besonders gelungenen Moments die Frage aufwirft: „Warum haben Sie das und das bei der Darstellung so und so gemacht?“ Gar häufig bekommt man dann die überraschende Antwort: „Das weiß ich eigentlich selbst nicht; aber der in dieser Rolle berühmte Herr X oder das ihrer Zeit gefeierte Fräulein Y brachte hier eben dieselbe Nüance an und deßhalb behielt auch ich sie bei“; oder: „Das Warum kann ich Ihnen nicht erklären, aber in dem Commentar des großen Kritikers Z werden Sie finden, daß hier diese Pointe am Platze ist, und ich nahm sie in meine Rolle auf, weil sie sich wirklich recht gut macht.“ — Was würde oder was könnte wohl ein solcher Virtuose mit irgend einer neuen tiefsinnigen Rolle anfangen, die ihm noch von keinem berühmten Herrn X oder gefeierten Fräulein Y vorge=

spielt und von keinem großen Kritiker Z commentirt worden wäre? Jedenfalls fände er in der Philosophie eines neuen Hamlet oder in der Weisheit einer neuen Iphigenie nur Caviar, brächte statt des tiefen Sinns der Dichtung seinen Caviar zur Anschauung des Publikums, fiele damit glänzend ab und schleuderte durch seinen Fall auch den Dichter auf die Nase! Wer in den Bühnenangelegenheiten einige praktische Erfahrung besitzt, der weiß, daß unsere Schilderung des heutigen Schauspielerstandes nicht etwa nur vereinzelte Ausnahmen, sondern die Regel kennzeichnet, von der es sehr wenige rühmliche Ausnahmen gibt. Noch weit schlimmer als mit den Virtuosen und mit dem Personal unserer zur Zeit relativ besten Bühnen, ist es mit dem großen Trosse der Mimen bestellt. Dieser vollends trachtet nicht einmal die blindlings nachäffende Copirkunst des Virtuosenthums sich anzueignen; er kümmert sich weder um die Leistungen mustergiltiger Vorgänger in den stereotypen Rollen, noch um irgend welchen Kunststyl für die Recitation und die Mimik oder um die Aussprüche geistreicher Literatoren über die klassischen Dramatiker, noch hält er es auch nur der Mühe werth, die Stücke zu lesen, in denen er mitwirkt. Ihm genügt eine oberflächliche Kenntniß derjenigen Scenen, in welchen er activ auf der Bühne steht, und ist letzteres nicht den ganzen Abend der Fall, so kann er Dutzendmale in einer Rolle vor dem Publikum mimen, ohne daß er im Stande wäre, auch nur den Inhalt des betreffenden Stückes zu erzählen oder über das Verhältniß seiner eigenen Rolle zur Idee des Ganzen Rechenschaft zu geben. Dabei ist er dennoch nach seiner Meinung ein „großer Künstler", der nichts mehr zu lernen braucht und sich längst die liebenswürdige Gewohnheit angeeignet hat, über jede Belehrung hochnasig hinwegzugehen. Wo aber unverbesserliche Unkenntniß, Selbstüberschätzung und Trägheit im innigen Bunde mitsammen die Reproduction eines poetischen Werkes

erzeugen sollen, da sind störende Rollenvergreifungen und Mißgriffe aller Art unvermeidlich. Einem solchen Kunstpersonal könnte selbst die intelligenteste Direction nur mit Schrecken die Lösung bedeutender neuer Aufgaben anvertrauen, denn sie wüßte im Voraus, daß sie theils an der Unfähigkeit und theils am bösen Willen der ihr zur Disposition stehenden Kräfte scheitern müßte. Und selbst die begabtesten Dramatiker würden ihr Talent für die Bühnenreform vergebens einsetzen, wenn ihnen zur Darstellung ihrer Werke kein taugliches Kunstpersonal gestellt werden könnte. Daher ist die Aufsuchung von Quellen und Mitteln, durch welche die Gewinnung eines für die gesteigerten Bedürfnisse ausreichenden mimischen Nachwuchses ermöglicht wird, nicht minder als die endliche Herstellung der Rechte der dramatischen Autoren eine Principienfrage. Auch diese Principienfrage wird allmälig nur dadurch zu lösen sein, daß man den herkömmlichen, aus dem allgemein krankhaften Zustande des Bühnenwesens hervorgewachsenen Modus, nach welchem unsere Hoftheaterintendanten und Theaterdirectoren bisher die Neuengagements abzuschließen pflegten, verlasse und an dessen Stelle einen Geschäftsgang einführe, durch den sich jedem mimischen und für die Kunst noch rein fühlenden Talente der Weg zur Geltendmachung und Vervollkommnung seiner natürlichen Anlagen erschließt. Ehe wir unsern Vorschlag begründen, müssen wir ein paar Worte über den herkömmlichen Engagementsmodus voransenden.

Bisher verschrieben sich die Hoftheaterintendanten und Theaterdirectoren das benöthigte Personal einfach von einem Theateragenten, der sodann als Provision für jedes eingelieferte Mitglied fünf Procent von dessen erster Jahresgage erhielt; oder sie begaben sich, wenn sie zur Aufsuchung neuer Talente selbst reisten, nur auf einen der Theaterengagementsmärkte Berlin, Wien, Leipzig, Frankfurt, Breslau oder Hamburg u. s. w.

und ließen die kleineren Städte und Theater unberührt, wenn nicht irgend ein Zufall sie benachrichtigte, daß da oder dort ein noch unbekanntes Talent in dem von ihnen eben gesuchten Rollenfach auftauche. Aus diesem Engagementsmodus entstanden für die Mimenkunst zwei Nachtheile, die beide auf das deutsche Theater fast ebenso gemeinschädlich zurückwirken mußten, wie die Abschreckung unserer poetischen Kräfte von der Pflege der dramatischen Literatur gemeinschädlich auf dasselbe zurückwirkte. Erstens wurden dadurch die Gehaltsansprüche für das auf den Theaterengagementsmärkten als brauchbar bekannte Personal zu einer Höhe gesteigert, die es den von keiner Subvention unterstützten Bühnen längst unmöglich gemacht hat, in allen Rollenfächern ein wenigstens relativ genügendes Personal zu halten, indem die Besoldung desselben ihre finanziellen Leistungsmöglichkeiten weit übersteigen würde; zweitens gingen dadurch den größern Bühnen regelmäßig alle jene mimischen Kräfte verloren, welche in ihrer bildungsfähigen Jugend sich nicht sofort in einer größern Stadt zu fixiren verstanden hatten und über der Misère des provinziellen Schauspielerlebens entweder physisch oder artistisch verkrüppelt waren, ehe es ihnen gelang, als zwar routinirte, jedoch durch unleidliche Manieren oder coulissenreißende Comödianterie bereits gründlich verderbte Schauspieler sich bemerkbar zu machen. Die Menge geistigen Kapitals, welche hiedurch der Bühne bisher entzogen blieb, ist weit größer als man gewöhnlich vorauszusetzen pflegt, und wir haben die verschwindend kleine Minorität gediegener und redlich strebender Bühnenkünstler nicht aus einem etwa thatsächlichen Mangel an von Natur begabten Darstellungskräften zu erklären, sondern dürfen sie getrost auf die zweckwidrige Construction der eben geschilderten Kanäle zurückführen, durch welche den einzelnen Bühnen bisher die mimischen Talente in der Regel zugeleitet wurden. Für die Bühnenleiter selbst waren und sind freilich

diese Kanäle ein höchst bequemer Faulenzer. Die Bühnenleiter brauchen, um sich ihrer mit einigem Geschicke zu bedienen, nicht einmal ein eigenes Kunstverständniß und Kunsturtheil zu besitzen. Der Agent, welcher gegen Einstreichung von fünf Procent der betreffenden Jahresgagen die benöthigten Arbeitskräfte in den Tempel Thaliens abliefert, weiß allzu auffällige Mißgriffe zu vermeiden und sendet, neben Fünfsechstel von Mittelmäßigkeiten, wohl auch ein Sechstel halber oder ganzer „Virtuosen", letztere jedoch selbstverständlich nur zu dem im Theaterengagementsmarkte bestehenden übermäßig hohen Tagescours; denn das ganze Geschäft, so wie dasselbe heutzutage handwerksmäßig betrieben wird, besteht ja in weiter nichts, als in einer gegenseitigen Hetzjagd der Directoren auf die bereits anerkannten Bühnenmitglieder mittelst gegenseitiger Gagenüberbietungen. Daß diese Hetzjagd, welche nur entweder auf „Berühmtheiten" oder auf die mit einem langen Rollenverzeichniß versehenen Routiniers fahndet und gerade dadurch theils der Selbstüberschätzung so mancher „Künstler" eine aus dem Gefühl ihrer Unentbehrbarkeit quellende bedenkliche Nahrung zuführt, theils dem noch von keinem erkünstelten Glorienschein umgebenen mimischen Nachwuchs die Uebergangsbrücke in die größere Theaterwelt bedenklich barrikadirt, — daß diese Hetzjagd ebenso kostspielig für die Theaterkassen als unfruchtbar für die Bühnenkunst sei, leuchtet wohl ohne weitere Beweise jedem Leser von selbst ein.

Ein Bühnenleiter, welcher die Acquisition eines für die Reform ausreichenden Personals weder am Geldpunkt noch an der Unzulänglichkeit der auf den Engagementsstapelplätzen aufzutreibenden Kräfte scheitern lassen will, muß den bisherigen Engagementsmodus grundsätzlich vermeiden; er darf nicht in Folge honorirter Empfehlungen Leute aufs Gerathewohl herbeiziehen, sondern hat sich vorher durch eigene Anschauung zu überzeugen, ob nicht anderswo noch ein tüchtigerer und preis-

würdigerer Künstlernachwuchs zu finden wäre. Er muß, zum Zwecke der Ergänzung klaffender Personallücken und der allmäligen Organisirung eines abgerundeten Ensembles, persönlich auf Künstlerentdeckungsreisen ausgehen, und zwar nicht bloß flüchtig in die größeren Städte, von woher das Gute in der Regel nur gegen enorme Gagen und selbst das Mittelmäßige nicht billig zu beziehen ist. Er mache Rundreisen durch sämmtliche deutsche Bühnen und halte keine, selbst nicht die in den Dörfern lagernde Wandertruppe, für zu geringfügig, um ihr nicht im Vorbeigehen einen prüfenden Blick zuzuwerfen. Zwar wird er auf solchen Reisen mitunter zehn und noch mehrere Bühnen nach einander inspiciren, ohne auch nur einen einzigen brauchbaren Kunsteleven aufgefunden zu haben; aber das Resultat seines Rundganges durch sämmtliche deutsche Bühnen wird dennoch ein überraschend erfreuliches sein und ihn mit einer Anzahl wirklich berufener Darsteller und Darstellerinnen bekannt machen, die zur Organisirung eines glänzenden und billigen Personalstandes für mehr als eine Bühne ausreicht. Freilich wird es sodann ebenso großer Vorsicht als vieler Mühen bedürfen, um ein auf diesem Wege gewonnenes Personal, gegenüber den Ansprüchen des Publikums, auf einer größern Bühne mit Glück zu introduciren. Die Mehrzahl der Mitglieder wird, bei unverkennbar großem natürlichem Talent und feuriger Begeisterung, noch auf der niedrigsten Stufe der Uebung und fast durchgängig auch auf der niedrigsten Stufe der theoretischen Ausbildung stehen. Indem wir die Besprechung der Mittel, durch welche die hieraus entstehenden Schwierigkeiten zu überwinden sein dürften, zum Thema der nächsten Abtheilung vorbehalten, sei hier nur bemerkt, daß schon im Allgemeinen ein für das Neuemporblühen des Theaters begeisterter und seiner Stellung gewachsener Bühnenvorstand mit einem noch bildungsfähigen Kunststamm, von dessen Zukunft etwas zu erwarten steht, sich

weit lieber abquälen wird, als mit einem von Verbildung, Arroganz und Trägheit bereits überrosteten Personal, an dem alle Mühen und Lehren fast nutzlos vergeudet sind. Bei diesem stößt er nicht selten auf unbesieglich bösen Willen und auf totale Unempfänglichkeit, jener kommt ihm in der Regel mit lebhafter Lernbegierde und reinem Eifer entgegen. Denn ein Talent, das früher mit der Misère seiner Umgebung und mit eigenen Nahrungssorgen mühsam rang, wird sich in der Regel allen Instructionen mit Freude fügen, wenn es sich dadurch die Möglichkeit erschlossen sieht, seine Carriere an einer wohlgeordneten Kunstanstalt machen zu können. Auch dürfte wohl Niemand, der je dem provinziellen und nomadischen Künstlerleben einen aufmerksamen Blick zugewendet hat, uns im Ernste mit der Behauptung entgegentreten wollen, daß dort die echt künstlerischen Naturelle ganz ausgestorben seien. Sind doch in einer früheren Periode auf diesem Boden gerade die genialsten Mimen hervorgewachsen! Soll doch noch in neuerer Zeit sogar eine Kunstgröße, wie z. B. die Sonntag war, in ihrer Jugend von einem zufällig vorübergehenden Musikkenner auf der Straße aufgegriffen und von dort in die große Welt eingeführt worden sein! Wäre doch Deutschlands zur Zeit berühmteste Soubrette vielleicht bis zur Stunde das erste Mitglied einer obscuren Wandertruppe geblieben, hätte sie nicht vor etwa eilf Jahren in dem Dorfe Bockenheim das Glück gehabt, daß sich unter ihrem Bier trinkenden und Würste verspeisenden Publikum zufällig auch ein Mann einfand, welcher das Genie selbst in dieser schmutzigen Umgebung erkannte und für die Kunst rettete! Es würde uns nicht schwer werden, noch eine Reihe ähnlicher Beispiele namhaft zu machen, aus denen sich zur Evidenz ergäbe, daß selbst in unserer unmittelbaren Gegenwart noch die Herkunft der Mehrzahl strebsam gebliebener Mimen auf Wandertruppen zurückzuleiten ist. Weit zahlreicher aber sind die Fälle, daß bedeutende Darstellungstalente

in den Provinzen unbeachtet verkümmerten und noch alljährlich verkümmern, weil in der bildungsfähigen Periode ihrer armseligen Laufbahn, d. h. in erster Jugend, ihnen kein glücklicher Zufall lächelte und weil sie, bei dem fast sämmtliche Bühnen beherrschenden Engagementsmodus, nur dann in die Concurrenz mit hineingezogen werden, wenn sie (was selten oder nie der Fall ist) einiges Geld besitzen. Wir selbst sind vor mehreren Jahren am Rhein dem damals etwa fünfzigjährigen Komiker einer Wandertruppe begegnet, der zwar in der Provinzmanier schon vollkommen verrostet war, aber dessen ungeachtet noch die deutlichen Spuren einer so urwüchsig und übermüthig sprudelnden Komik an sich trug, daß in ihm ohne Zweifel ein zweiter Nestroy oder Karl verloren gegangen ist. Auf unsere Frage, warum er bei solch genialer Begabung sich in seiner Jugend nicht an eine größere Bühne emporgeschwungen habe, gab uns der Mann zur Antwort: „Ach Gott, ich war von Geburt an ein armer Teufel, und von den paar Thalern Monatsgage konnte ich das nothwendige Schmiergeld für einen Agenten nie ersparen. So ließ man mich denn mit meinen Gesuchen um Gastspiel oder Engagement überall abblitzen und ich blieb bei den Wandertruppen meiner heimatlichen Provinz sitzen, wo ich sitzen bleiben werde bis an das Ende meines verfehlten Daseins.“ Dieser Mann, der für ein großes Theater ein hundertprocentiges Kapital hätte werden können, hatte nur einmal im Leben vierzig Thaler auf einmal eingenommen und erinnerte sich dieses Factums als an die goldene Zeit seiner sonst immer von Hunger gequälten Künstlerbahn. Jetzt liegt er der Welt unbekannt und von seinem Bauernpublikum unverstanden, ohne Kreuz und ohne Grabstein, auf dem Friedhofe eines elenden Dörfleins begraben. Das Schicksal dieses Mannes zeichnet die Lebens- und Leidensgeschichte eines ganzen Standes.

Wir verkennen nicht, daß unsere zwei bisher gemachten

Vorschläge, nämlich der Appell an alle volksthümlichen Dichter Deutschlands und der Appell an den noch von keiner komödiantischen Routine verderbten Nachwuchs des Künstlerstandes, für sich allein noch keine Bühnenreform erzeugen könnten, daß sie vielmehr nur die einer solchen Reform nothwendig vorauszugehenden Einleitungsschritte markiren. Aus der Beachtung dieser zwei Vorschläge würde für das producirende und reproducirende Bühnenpersonal erst die Beseitigung der widernatürlichen Hemmnisse hervorgehen, durch welche dasselbe bisher größtentheils zur Unfruchtbarkeit verurtheilt war: es würde den Dichtern und den Darstellern erst die Möglichkeit erschlossen, in Zukunft nach Maßgabe ihrer natürlichen Befähigung und des Grades ihrer erklommenen oder erreichbaren Bildungsstufe die dramatische Kunst in Wahrheit fördern zu können; es wäre sonach erst gleichsam ein Theil des Materials gewonnen, aus welchem der psychologische Neubau der modernen Bühne geschaffen werden müßte. Der eigentliche Entwurf zum Neubau, sowie dessen vollständige Ausführung, wäre Sache der innern Theaterleitung und von der Qualität dieser letztern, von ihrem richtigen oder unrichtigen Blicke, hinge es ab, ob aus unsern Vorschlägen nur irgend ein pikantes Curiosum oder ein in Wahrheit zeitgemäßes Theater hervorgehen könnte. Wie den Kennern der innern Bühnentechnik wohl ohne ausdrückliche Versicherung einleuchten muß, wäre ohne eine gleichzeitige und radikale Reformation des gesammten bisherigen Theatergeschäftsganges die Beachtung unserer zwei Vorschläge undenkbar. Ein nach der herkömmlichen Schablone construirtes Directionswesen bräche, gegenüber den neu an dasselbe herantretenden Anforderungen, haltlos in sich selbst zusammen. Entscheidungen über künstlerische und poetische Qualificationen, die man bisher ohne allzu große Anstrengung dem von auswärts hereingetragenen Urtheile accommodiren konnte, müßten fortan selbstständig getroffen werden. Dispositionen

über Inscenirungen und über Charakterauffassungen, die bisher mittelst eines aus dem bequemen Directionsbureau ergangenen Befehls der Regie und dem Personal einfach zugeschoben wurden, wären fortan selbst zu liniiren. Mit einem Wort: es träte an die Spitzen der Theaterleitung die Aufgabe heran, an Stelle der bloßen Nachäffung schon bestehender Bühnen von zweifelloser Unzweckmäßigkeit ein Institut aus noch unabgenütztem Geistesmaterial und Geisteskapital ab ovo zu construiren, ohne Vorbild in der theatralischen Gegenwart, nichts zum Wegweiser wählend als die berechtigten Anforderungen der über unsere versumpften Theaterzustände längst hinweggeeilten Zeit. Wir schließen hier mit dieser flüchtigen Andeutung, deren weitere Ausführung in der nächsten Abtheilung nachfolgt. Hier war es uns nur um die Zeichnung der ersten Grundlinien zur Organisirung eines ästhetischen Theaters nach hellenischem Vorbild und um Aufsuchung derjenigen Mittel zu thun, durch welche der Boden für ein solches Theater selbst in der materiellen Gegenwart noch aufgefunden und geebnet werden könnte. Ob uns dieß gelungen sei, überlassen wir dem freundlichen Leser zu entscheiden.

IV.

Oft hört man behaupten, daß die Blüthe der deutschen Schauspielkunst in jene Zeit zurückfalle, in welcher es nur Wandertruppen und noch keine stehenden Theater gab. Wir können dieser Behauptung nicht unbedingt beistimmen. Nach unserm Dafürhalten würden jene Truppen, könnten wir jetzt noch ihre Leistungen mit eigenen Augen sehen, uns im Allgemeinen ebenso wenig und in manchen Einzelnheiten noch weit weniger genügen, als die moderne Bühne uns zu genügen vermag. Eine eigentliche Blüthe der deutschen Schauspielkunst muß erst kommen. Die Wanderperiode erzeugte nur Knospen, die zwar

vielverheißend waren, aber wieder verwelkten, ehe sie zur vollen Entfaltung gelangen konnten.

Dennoch hatte jene Periode unbestreitbar vor der Gegenwart etwas voraus. Sie besaß, neben einzelnen zweifellos großen und wirklich genialen Mimen, auch ein Ensemble. Seit Umwandlung der Wandertruppen in stabile Hof- und Stadttheater war aus den Vorstellungen das Ensemble plötzlich wie weggeblasen und man suchte für dessen Verlust die Zuschauer durch kostspieligere Costüme, Decorationen, Maschinerien und allerlei äußern Flitterglanz zu entschädigen.

Woher diese Umwandlung? Woher diese Verschlechterung des Kerns unter einer werthvoller gewordenen Schale gerade in einem Zeitalter, in welchem fast alle andern Künste nach der entgegengesetzten Richtung hin sich entwickelten? — Ein Blick auf die Theatergeschichte macht uns die auffällige Anomalie begreiflich.

Als der gesammte Schauspielerstand noch in Gestalt wandernder Truppen in Deutschland umherzog, besaß die Mehrzahl dieser Truppen fachlich erfahrene, für ihre Stellung ausgebildete und in allen Zweigen des Bühnenwesens bewanderte Vorstände. Damals bildete, wie eine vor sechs Jahren erschienene Schrift richtig bemerkt, „jeder dieser berühmtern Bühnenvorstände gleichsam eine eigene Schule, und die jüngern Mitglieder entwickelten sich unter der strengen Aufsicht und gewissenhaften Leitung ihrer Vorbilder.“ Dieses Verhältniß hat seit der Umwandlung der wandernden Truppen in stehende Theater aufgehört zu existiren. Die Frage nach der Befähigung des Bühnenvorstandes, welche dort stets als die erste und hauptsächlichste Principienfrage gegolten hatte, wurde hier als eine untergeordnete Nebenfrage behandelt, auf deren Beantwortung Dutzende von andern Einflüssen eher maßgebend einwirkten, als die Rücksicht auf ein Interesse der dramatischen Kunst. Bei Besetzung

der Stadttheaterdirectionen fragte man jetzt noch hauptsächlich nur nach den Vermögensverhältnissen, und die Theaterconcessionen gelangten dadurch allmälig in den Besitz von Personen, welche sich der Bühnenleitung nicht aus Liebe zur Kunst widmeten, sondern dieselbe aus Gewinnsucht zu einer Quelle für materielle Speculationen machten, — es entstand mit einem Worte das Geschlecht der modernen Impressarii und unter ihnen wurde fortan die Kunst, sammt Allem was darauf Bezug hat, nicht mehr nach ästhetischem Maßstabe bemessen, sondern nur noch als ein Handelsartikel betrachtet und nach der Rentabilität taxirt. Fast noch schlimmer erging es ihr an den Hoftheatern, indem man hier die so schwierige Bühnenleitung fast ausnahmslos als eine bequeme Sinecure behandelte und Höflinge in dieselbe einschob, denen die poetische Literatur und die Kunst der Darstellung ebenso fremd als gleichgültig waren und die den Thespiskarren planlos fortlaufen ließen, so wie er unter der Führung ihrer in der Regel noch weniger tauglichen Unterbeamten eben fortlief. Bald kam es so weit, daß man zwar den Besitz einzelner berühmter Schauspieler und Schauspielerinnen oder pikanter Tänzerinnen um zwei- bis sechsfache Gagen erkaufte, daß aber daneben derjenige Director oder Intendant, welcher nur verstand, derlei Acquisitionen bei äußerm scenarischen Glanze ohne Inbetrachtnahme des mitwirkenden Nebenpersonals in ihren Paraderollen walten zu lassen, als ein ausreichender, wenn nicht gar als ein genialer Bühnenvorstand galt und leider an manchen Orten heute noch gilt.

So war denn in demselben Moment, in welchem die Bühnenverhältnisse sich für den Schauspielerstand materiell besser zu gestalten begonnen hatten, der eigentliche Träger des Grundgesetzes für alle Zweige der Mimenkunst, nämlich der Träger der ästhetischen Einheit in der Auffassung des Ganzen und des charakteristisch individualisirenden Typus in der Ausführung

des Einzelnen (beides zusammen Ensemble genannt) — beseitigt worden und es konnte nicht fehlen, daß die theatralische Kunst im Allgemeinen, statt auf der von den Wandertruppen gelegten Basis voranschreitend sich weiter zu entwickeln, bald in eine zum Verfalle inclinirende Stagnation gerieth, für welche der äußerlich wachsende Glanz keinen Ersatz zu bieten vermochte. Es ist eine durch die Bühnenerfahrung aller Zeiten und Orten bestätigte Wahrheit, daß, wie die Leistungen einzelner Kunstgrößen im Rahmen unzulänglicher Mitspieler nur einen von Bewunderung und Widerwillen gemischten Eindruck erzeugen können, so auch selbst ein durchweg gutes Personal unvermögend erscheint, aus sich selbst ein allseitig abgerundetes Ensemble zu erzielen. Das Ensemble kann stets nur die Folge der Geistesthätigkeit des einen und desselben Kopfes sein, der das Ganze überwachend und über dem Ganzen stehend jedem Einzelnen die Grenzen seines Wirkungskreises und die Art der Ausführung desselben genau vorzeichnet. Obgleich bei den Vorstellungen dem Publikum unsichtbar, ist und bleibt dieser Kopf dennoch in jeder Bühnenleistung der eigentliche Hauptacteur. Daß aber solch eine das Gesammtwirken der Bühne regelnde und geistig überwachende Leitung von niemand Anderm geführt werden kann als vom Director oder Intendanten selbst, dieß wird kein Bühnenkundiger mit sachlichen Gründen bestreiten wollen. Eine Stellvertretung in dieser Beziehung hat, und wäre der Stellvertretende auch noch so reich begabt, fast täglich Dutzende von Unzukömmlichkeiten und Störungen aller Art zur unvermeidlichen Folge. Man täuscht sich vollkommen über die innere Natur des Bühnenwesens, wenn man voraussetzt, daß ein Theatervorstand die Lücken seines Wissens und seiner Erfahrungen dadurch unschädlich zu machen vermöge, daß er sich durch das angestellte Dienstpersonal ergänze. Er kann dieß nur bezüglich der Detailausführung seiner eigenen Vorschriften. Den Grundriß zu Allem

muß er selbst entwerfen, und zwar für den Maschinisten, den Decorationsmaler, den Garderobier und den Beleuchter ebenso gut, als für den fungirenden Regisseur bezüglich der Inscenirung und für den Acteur bezüglich der Charakteristik der darzustellenden Rolle. Abgesehen davon, daß einem Bühnenkunstgebilde, welches ja aus dem Zusammenwirken vieler und verschiedenartiger Individualitäten gestaltet werden muß, die nöthige Einheit und Harmonie nicht anders wird aufgeprägt werden können — ganz abgesehen hievon, läuft ein der erforderlichen Einsicht und der nur hieraus für ihn zu gewinnenden Selbstständigkeit barer Vorstand permanent Gefahr, über Meinungsverschiedenheiten des Personals, die nicht selten in brennende Streitfragen ausarten, eine unrichtige Entscheidung zu treffen. Er fungirt im Gewebe der berüchtigten Coulissenintriguen nur als Spielball und, weit entfernt einreißende Uebelstände und Mißgriffe schon in ihrem Vorbereitungsstadium entdecken und tactvoll verbessern zu können, wird er selbst bei persönlich gutem Willen gegenüber den offenbarsten Unzukömmlichkeiten permanent zu falschen Maßregeln verleitet. Da ist es denn freilich nicht zu verwundern, daß und warum man noch heutzutage selbst auf manchen Bühnen ersten Ranges oft fast so viele Darstellungsmethoden bunt durch einander schillern sieht, als eben Acteure und Attricen auf der Scene stehen; daß und warum oft die gewählten Costüme nicht zu den Charakteren und die Decorationen nicht zur Handlung passen; daß und warum die Requisiten oft einen auffälligen Gegensatz zu den Einrichtungen des darzustellenden Zeitalters bilden; daß und warum das „sich in die Hände spielen“ und „in der Situation stehen“ der Mimen, die Correctheit der Aussprache, die richtige Accentuirung fremder Wörter, die zutreffende Individualisirung der Charaktere und die kunstgerechte Anschmiegung des Darstellers an die vom Geiste des poetischen Werkes ihm vorgezeichnete Stelle auf unsern Bret=

tern fast durchgängig verschwunden sind; daß und warum an Stelle einer mächtig ins Herz greifenden Innerlichkeit des Vortrags nicht selten ein hohler Pathos sich breit macht; daß und warum die meisten Darsteller sich in die natürliche Conversationssprache der modernen Stücke fast ebenso wenig als in den conversationell getragenen Ton des historischen Schauspiels hineinzuleben wissen; daß und warum noch eine Menge anderer großer und kleiner Verstöße mit unterlaufen, die in ihrer Gesammtheit vollauf hinreichen, um dem Auge und Ohre des ästhetisch gebildeten Theaterbesuchers statt eines gehofften Kunstgenusses manchmal eine unerquickliche Tortur zu bereiten! Die außerhalb der dramatischen Kunst liegenden Rücksichten, von welchen seit dem Bestehen der stabilen Theater fast durchgängig die Besetzung der Directions- und Intendanzstellen abhängig gemacht worden sind, mußten in ihren Consequenzen all diese Uebelstände nothwendig herbeiführen.

Damit ist auch schon angedeutet, wo der Anfang zu einer Reform der innern Theaterverwaltung zu machen wäre. Ohne ausreichende artistische Direction gleicht jeder Reformversuch nur dem Ankleben neuer Lappen auf ein durchlöchertes Kleid: man kann einzelne gute Darsteller acquiriren, man kann durch den Reichthum an Costümen und Decorationen gedankenlose Zuschauer blenden, man kann aber das verschwundene Ensemble nicht wieder herstellen, welches das Alpha und Omega der dramatischen Kunst ist und bleibt. Das was hinter den Coulissen aufzuräumen und dort künftig anders zu gestalten sein wird, ehe sich ein besserer Geist vor dem Lampenlichte entfalten kann, geht weit über die Begriffs- und Leistungsfähigkeit unserer Bühnenvorstände landläufigen Schlages. Auch ein einfacher Rückgriff auf den Usus der Wanderbühnen, bei welchen in der Regel der hervorragendste Darsteller die Leitung führte, würde heutzutage schwerlich mehr die entsprechenden Resultate erzielen.

Nicht nur daß im Allgemeinen die Anforderungen an die moderne Bühne weit umfassender geworden sind, hat dieselbe auch Klippen zu umschiffen und Berge zu übersteigen, die im Zeitalter der Wandertruppen noch vollkommen unbekannt waren. Wer in das Chaos der sich durchkreuzenden Darstellungsmethoden und in die charakterlose Zerfahrenheit des Repertoirs Ordnung bringen, wer den Kampf mit widerstrebenden Vorurtheilen und Verknöcherungen aller Art siegreich bestehen, wer den Dichtern ohne Ertödtung ihrer Phantasie eine bühnenpraktische Schreibart beibringen und die Darsteller zu einem musterhaften Personal heranbilden, wer die aus unsern socialen und politischen Zuständen hervorgehenden Hemmnisse glücklich überwinden, wer mit einem Wort das in der vorigen Abtheilung aufgestellte Programm zur Wahrheit machen will, der muß einen tiefen Fond von Bühnenerfahrungen, ausgebreitete wissenschaftliche Bildung, Welt- und Menschenkenntniß, unbeugsame Charakterstärke, selbsteigenen, durch überzeugungsgetreue Abneigung gegen alles Utopische geläuterten Freiheitsdrang, feinen Tact und rastlos ausdauernde Arbeitslust besitzen — Eigenschaften, die man selten in einer und derselben Individualität vereinigt antrifft. Man hält im Allgemeinen die Oberleitung eines Theaters für ein leichtes Amt und, sofern man sie in der gegenwärtig fast durch die Bank gebräuchlichen Weise ausübt, ist sie auch in der That eine wahre Spielerei, zu deren Betriebe nur halbwegs gesunde Sinne gehören. Die im Besitze solcher Aemter sind, die können von sich sagen, daß sie das Privilegium haben, dem lieben Herrgott die Zeit abzustehlen und sich dafür noch glänzend bezahlen zu lassen. Daher wohl die auffällige Jagd so mancher bequemen Höflinge, invalid werdender Mimen und außer Kurs gerathender Literaten nach Hoftheaterintendanz- und Directionsstellen! Dennoch ist kaum ein Beruf in seinem vollen Umfange schwerer auszufüllen, als der eines Bühnenvorstandes. Die

Schwierigkeiten dieses Berufes nehmen riesige Dimensionen an, wenn man ihn von reformatorischem Standpunkte aus betrachtet. In der Theorie freilich liegen die Schwierigkeiten dem Auge des Laien kaum erkennbar vor; aber die praktische Durchführung der Theorie nähme vom Bühnenlenker fast für jeden Satz unsers Programms die Mühe von Jahren in Anspruch, und nur ein ganz außerordentliches Directionsgenie, das nach allen Seiten hin belehrend und aufklärend zugleich allseitig zu begeistern verstände, könnte sich mit Aussicht auf sicheres Gelingen an die Lösung der Reformfrage in unserm Sinne wagen. Ob in Deutschland ein solches Genie schon geboren ist, müssen wir sehr bezweifeln und gewiß sind unsere Leser in dieser Beziehung ebenso ungläubig als wir. Reformatoren, welche nicht nur die Einsicht und den Willen, sondern auch die Thatkraft zur Durchführung bahnbrechender Ideen besitzen, erstehen ebenso selten, als in der Literatur klassische Heroen selten erstehen. Sollte aber in Zukunft ein Martin Luther für das Theater auftauchen, sollte er ebenso siegreich, wie der weiland Augustinermönch unter das Treiben der Clerisei hineinfuhr, unter das verkommene Gebahren der dramatischen Kunst hineinfahren und an dem mit Irrlämpchen ausstaffirten Thespiskarren eine leuchtende Fackel aufstecken, so dürfte das dankbare Vaterland ihm ein Denkmal aus Marmor errichten und es wäre dasselbe mindestens ebenso wohlverdient als die erzenen Statuen, welche für so manchen unserer Feldherren oder sonstige Größen schon errichtet worden sind.

Ein solches Directionsgenie würde zuverlässig auch eine sehr nahe liegende Klippe vermeiden, über die wir in den letzten Jahrzehnten einige wohlgemeinte Bestrebungen bereits scheitern sahen. Seit nämlich an einer kleinen Anzahl von Bühnen die Ansicht, daß es mit dem bisherigen Directionsunfug denn doch nicht mehr länger gehe, endlich durchgedrungen und die

Oberleitung den Händen ästhetisch gebildeterer Personen anvertraut worden ist, hat es dort nicht an einer Art von wohlthuendem Einflusse auf das Personal gefehlt. Jedoch äußerte sich nach unserer Ansicht dieser Einfluß allzu schulmeisterlich pedantisch. Wohl deßhalb konnte er zwar ein mechanisches Zusammenklappen, aber kein geistiges Ensemble erzielen. Will man, indem man einem theatralischen Kunstgebilde die so nöthige Harmonie zu geben bestrebt ist, den einzelnen Theilen desselben nicht die ebenso nöthige Frische abstreifen, so ist vom Director haarscharf die Grenze dessen zu beachten, was er dem artistischen und technischen Personal vorzuschreiben und was er der eigenen Geistesthätigkeit jedes mitwirkenden Mitgliedes selbstständig zu überlassen hat. Greift die Oberleitung gegenüber den bereits ausgebildeten und mit keinen technischen Mängeln behafteten Darstellern auch in das letztere Gebiet hinüber, so stumpft sie gar leicht den Phantasieschwung der Künstler ab und erzielt statt der angestrebten Harmonie nur eine anwidernde Monotonie. Bühnenleistungen, welche das Product solch einer pedantischen Maßregelung sind, tragen stets den Stempel des Gemachten und Mittelmäßigen zur Schau. Zwar sind sie nach der Theorie der Aesthetik tadellos abgerundet, lassen aber dennoch den feinfühlenden Theaterbesucher kalt und vermögen auch das größere Publikum nicht zu erwärmen, weil ihnen durchgängig der Typus der Genialität fehlt. Nomina sunt odiosa, sonst würden wir hier ein paar Bühnen namentlich bezeichnen, welche in neuerer Zeit unter ebenso kunstverständigen als thätigen Directoren sich aufzuraffen versuchten und wegen dieses Mißgriffs dennoch nicht emporkamen. Indessen können wir immerhin solche noch weit abseits vom Ziele liegende Reformbestrebungen wenigstens als die Vorboten einer bessern Einsicht begrüßen. Auch gebührt ihnen das Verdienst, dem darstellenden Personal wieder begreiflich gemacht zu haben, daß

der Künstlerberuf ebenso gut wie jeder andere Stand ein nur mit Anstrengung zu erwerbendes positives Wissen erheische. Wenn auch durch die Methode, wie man von eben angedeuteter Seite her dieses positive Wissen nachzuholen versucht, eher gefügige Werkzeuge entstehen als solche denkende Künstler, deren geistige Selbstständigkeit nur durch die erforderlichen Rücksichten auf ein harmonisches Ensemble beschränkt wird, so überwiegt dennoch der hieraus erwachsende Nutzen bei weitem die allerdings bedauerlichen Nachtheile. Die Fertigkeit, Andern die richtige Anwendung der Kunstregeln zu lehren, ist eben selbst eine Kunst, die nur durch Uebung und durch Erfahrung gelernt werden kann. Dieß führt uns in consequenter Gedankenfolge auf den Cardinalpunkt der innern Theaterreform.

Je befähigter ein Bühnenvorstand zur Erfüllung seines Berufes ist, desto schwerer wird er gleich beim Amtsantritt die Schwierigkeiten seiner Stellung empfinden. Bei jeder neuen Theaterprobe wird ihm neu die betrübende Wahrnehmung entgegentreten, daß er nicht bloß die richtige Auffassung des Geistes der darzustellenden Dichtung, nicht bloß die fehlerfreie Charakteranlage der einzelnen Rollen und das ineinander greifende Wechselspiel des Personals überwachend ins Auge zu fassen, sondern daß er überdieß noch nebenbei einem großen Theile der Mitwirkenden diejenigen Vorkenntnisse und Gewandtheiten beizubringen hat, welche das ABC aller erträglichen Darstellungskunst bilden und welche daher jeder sogenannte „Künstler" schon besitzen sollte, ehe er überhaupt zum Behufe einer öffentlichen Thätigkeit in ein Theaterengagement eintrat. Selbst wenn der Bühnenvorstand den in der vorigen Abtheilung aufgestellten Engagementsmodus sich grundsätzlich aneignet und in Entdeckung neu auftauchender Darstellungstalente entschiedenes Glück hat, wird er dieser traurigen Wahrnehmung nicht entgehen, ja dieselbe dürfte ihm gerade dadurch für den Anfang noch weit peinlicher

so manche Disposition durchkreuzen und es nicht selten geradezu unmöglich machen, Talenten von ebenso zweifellosem Berufe als verwahrloster Erziehung eine Stellung zu geben. All dieß muß im Bühnenvorstand nothwendig das Verlangen nach einer erhöhten fachgemäßen Vorbildung des künstlerischen Nachwuchses erwecken, um wenigstens gegenüber den neu eintretenden Mitgliedern allmälig des Vorbereitungsunterrichtes enthoben zu werden und so endlich im Laufe der Jahre die ganze Zeit der Theaterproben für die höheren Bühnenzwecke gewinnen zu können — ein Verlangen, dessen Erfüllung ebenso wünschenswerth als schwierig ist.

Es steht außer Frage, daß heutzutage nicht mehr die Scene unserer größern Bühnen zugleich die praktische Schule für die erst zur Engagementsfähigkeit heranzubildenden Kunsteleven sein oder werden kann, wie dieß ehemals unter den Schauspielprincipalen der wandernden Truppen Sitte gewesen ist. Die Gründe, aus welchen sich die Unmöglichkeit einer Wiedereinführung dieser Sitte ergibt, liegen wohl für Jedermann so offen vor, daß uns deren Aufzählung hier überflüssig scheint. Andererseits ist es ebenso unmöglich, die Kunst der Darstellung rein theoretisch zu lehren oder zu lernen. Daraus folgt die Nothwendigkeit, an Stelle jener untergegangenen und für die moderne Bühne nicht mehr anwendbaren Sitte eine den Bedürfnissen der Gegenwart entsprechende Einrichtung zu treffen, durch welche den strebsamen Kunsteleven, ohne ihnen unerschwingliche Ausgaben aufzubürden, die Gelegenheit zur theoretisch-praktischen Aneignung aller für den Schauspielerstand erforderlichen Kenntnisse und Fähigkeiten erschlossen würde. Es wären zu diesem Zwecke Institute zu gründen, für die unsers Wissens in der Gegenwart noch nirgends ein Vorbild besteht.

Zwar hat es in neuerer Zeit nicht an mannigfachen Versuchen gefehlt, das Gedächtniß der mimischen Eleven mit Kunst-

regeln auszustatten. Nicht nur daß an verschiedenen Orten Privattheaterschulen errichtet worden sind, gaben und geben fast in jeder Stadt einzelne Theatermitglieder über die darstellende Kunst Privatstunden, die sie sich in der Regel von ihren Zöglingen sehr gut honoriren lassen. Abgesehen jedoch von höchst vereinzelten und deßhalb hier kaum in Betracht zu ziehenden Ausnahmen, scheiterten jene Versuche durchgängig entweder an der Verbildung der Lehrer selbst, oder an dem Mißgriffe, daß man beim Unterrichte rein theoretisch zu Werke ging und der Täuschung verfiel, schon vortreffliche Schauspieler großgezogen zu haben, wenn nur die Zöglinge einige tiefsinnige Phrasen über ihr künftiges Handwerk auswendig gelernt hatten und allenfalls ein Gedicht im Concertsaale vernünftig vorzutragen, oder einige ihnen dutzendmale vorgesprochene Rollen mechanisch nachzusprechen verstanden. Es ist diese Art von Lehrmethode der sichere Weg, nur schauspielerische Mittelmäßigkeiten heranzuziehen und das wirkliche Genie, dem gewöhnlich das bloße Theoretisiren instinktmäßig widerstrebt, in die Arme eines alle ästhetischen Regeln verachtenden Naturalismus zu treiben. Eine Unterrichtsanstalt für die darstellende Kunst müßte — und hierin weichen wir von den bisher aufgestellten Theaterschulprogrammen wesentlich ab — in ihrer Lehrmethode einen überwiegend praktischen Character entfalten.[1]) Der reinen Theorie

[1]) Obiger Wink beginnt bereits Früchte zu tragen. Während man bis zum Jahre 1867 einer zweckwidrigen Theorie huldigte, entstanden seither z. B. in Wien, Leipzig und Dresden Theaterschulen mit praktischen Cursen, in ersterer Stadt sogar mit einem eigenen Theater. Ob diese Schulen auch den weitern Anforderungen unsres Programms genügen, wissen wir nicht, da sich uns noch keine Gelegenheit bot, sie an Ort und Stelle näher prüfen zu können. Jedenfalls wurde ein Hauptpunkt unserer darauf bezüglichen Vorschläge, nämlich die sich wechselweise ergänzende Verbindung der „Theaterakademie“ mit einer großen Musterbühne, noch nicht verwirklicht. In Leipzig, wo neben dem neuerbauten Theater auch das alte

dürfte nur die erste kürzere Periode der Studienzeit gewidmet bleiben, während die zweite größtentheils und die längere dritte ganz für die praktische Anwendung des theoretisch Erlernten zu bestimmen wären. Daher müßten nach unserer Ansicht die neu zu begründenden Institute, denen man etwa den Namen „Theaterakademien" geben könnte, vollständig eingerichtete Bühnen und zugleich das Recht besitzen, regelmäßig auf denselben öffentliche Vorstellungen veranstalten zu dürfen. Wie solche Akademien etwa ins Leben gerufen und unterhalten werden könnten, wollen wir weiter unten zu zeigen versuchen. Hier mögen zunächst die Grundzüge des Lehr- und Uebungsprogramms einer Theaterakademie folgen, so wie nach unserer Ansicht dieselben ungefähr gezogen werden müßten:

a) Erster (rein theoretischer) Curs mit den Lehrgegenständen:

1) Geschichte (Grundriß der politischen Weltgeschichte, Geographie, Cultur-, Kunst- und Literaturgeschichte, Mythologie);
2) deutsche Sprache (Grammatik, Prosodie, Metrik);

fortbesteht, böte sich vielleicht die Möglichkeit zur Realisirung. Wir deuten dieß nur flüchtig an, ohne auf das Project in Betreff einer „Theater-Akademie" später in vorliegendem Buche nochmals zurückzukommen, da es oben wohl schon genugsam erörtert ist. Rücksichtlich einer innern deutschen Bühnenreform müssen wir gestehen, daß unsere Vorschläge, wenn auch viel belobt, bis zur Stunde nur auf dem Papier stehen. Dieß befremdet uns jedoch nicht im Geringsten. Müßte doch die Mehrzahl der Theaterverwaltungen die Reform damit beginnen, daß sie zu Gunsten tauglicherer Leiter abdankten! Wer möchte namentlich den Hofbühnen-Intendanten einen freiwilligen Verzicht auf ihre bequemen Sinecuren zutrauen! Wir gewiß nicht. Da steht die Abhilfe nur von einem Reichsgesetze zu erwarten, über dessen Inhalt wir uns bei Ziehung der Schlußfolgerungen unseres Systems aussprechen werden. Neue Anmerkung.

3) fremde Sprachen (französisch, italienisch und englisch, mit besonderer Berücksichtigung der Aussprache);
4) mündlicher Vortrag (Bildung des Organs, Conversationston, historischer Ton, tragischer Ton);
5) Darstellungskunst (Mimik, Plastik);
6) Musik (Gesang, Clavier);
7) körperliche Uebungen (Fechten, Tanzen, Exerciren, Gymnastik).

b) Zweiter (theoretisch-praktischer) Curs mit den Lehrgegenständen:

1) Psychologie (Charakteristik, Individualisirung);
2) dramaturgische Vorträge (Technik des Drama's, Erklärung der dramatischen Werke Goethe's, Schillers, Lessings, Shakespeare's, Calderons, mit Rückblicken auf das altgriechische Drama und Theater);
3—7) Fortsetzung und Schluß der im ersten Curs sub 3—7 verzeichneten Lehrgegenstände;
8) Anfangsgründe der mimischen Hilfswissenschaften;
9) praktische Uebungen (Proben ganzer Scenen und Stücke, Vorstellung derselben vor einem geschlossenen Kreise von Kunstkennern und Fachmännern; ausnahmsweise Beiziehung einzelner Zöglinge zur Mitwirkung an den öffentlichen Vorstellungen der „Theater-Akademie").

c) Dritter (akademischer oder rein praktischer) Curs mit den Lehrgegenständen:

1) Summarische Repetition des in den zwei ersten Cursen Erlernten, je nach dem sich herausstellenden Bedürfniß;
2) Vorträge über das Verhältniß der Geschichte zur dramatischen und zur darstellenden Kunst (beispielweise in Monographien erörtert); Theorie des Schönen und des Erhabenen;

3) Uebungen in Behandlung und Anwendung der mimischen Hilfswissenschaften (Maske, Schminke, Costüme u. s. w.);

4) regelmäßige Proben und öffentliche Theatervorstellungen unter Anwendung des ganzen am Theater gebräuchlichen Apparates und Mechanismus.

Vorstehendes Lehr- und Uebungsprogramm ist, wie wir ausdrücklich zu bemerken wohl kaum nöthig haben, nur für das recitirende Drama berechnet. Wollte man auch die Oper, für welche an verschiedenen Orten bereits Conservatorien bestehen, in den Wirkungskreis der neuen Akademien hineinziehen, so müßte das Programm dem entsprechend erweitert werden. Obwohl eine Reform des Opernunwesens, selbst wenn man sich gerade nicht auf den Richard Wagner'schen Standpunkt stellen mag, wohl angezeigt wäre, sehen wir dennoch aus zwei Gründen hier von dieser Erweiterung ab: Erstens würden dadurch die Unterhaltungskosten der Akademie mehr als verdreifacht und, während sich die nach unsern Vorschlägen zu errichtenden Bildungsinstitute (wie wir bald nachweisen werden) aus ihren eigenen Erträgnissen erhalten könnten, müßten für die Erweiterung sehr ergiebige Geldquellen erschlossen werden, welche zu ermitteln wohl außerordentlich schwierig sein dürfte, wenigstens für so lange, als nicht der Staat sich in altgriechischem Sinne der Theaterangelegenheiten bemächtigt; zweitens scheint uns die Reform des recitirenden Schauspiels die brennendere Theaterfrage zu sein, indem dasselbe noch viel directer, tiefer und destructiver in die Moralität und in das sociale Volksleben einschneidet, als dieß durch den modernen, allerdings auf den Geschmack des Publikums im Allgemeinen ebenfalls schlimm zurückwirkenden Opernunsinn geschieht.

Als Zöglinge zur Aufnahme in die Akademien würden sich eignen:

1) Solche junge Personen beiderlei Geschlechts, welche

noch auf keiner öffentlichen Bühne standen, aber sich dem Theater widmen wollen und Schulbildung, physische und geistige Gesundheit, wohlgebildete Körpergestalt, bildungsfähiges Organ und sittlichen Charakter besitzen;

2) Solche entschiedene junge Talente, welche durch unsern vorgeschlagenen Engagementsmodus von den kleineren Bühnen herbeigezogen werden, ohne schon denjenigen Grad der Vor- und Ausbildung zu besitzen, der sie zum sofortigen Uebertritt an ein großes Theater qualificiren könnte.

Die letztere Gattung der Zöglinge, sowie auch naheliegende Gründe anderer Art, lassen es als nöthig oder mindestens als sehr sachgemäß erscheinen, daß jede Akademie gleichsam als Filiale mit einem großen Theater verbunden wäre, d. h. daß sie unter eben derselben artistischen Leitung stände und daß die große Bühne ihre Personallücken aus den Reihen der Zöglinge des dritten Curses der Akademie theils durch wirkliche Engagements, theils durch Beiziehung zu einzelnen Vorstellungen je nach dem sich herausstellenden Bedürfnisse ergänzen würde. Die Zulänglichkeit der artistischen Directionen vorausgesetzt, dürfte in Städten, welche bereits zwei oder mehrere öffentliche Bühnen besitzen, eine solche Verbindung, respective Umwandlung eines zweiten Theaters in eine Theaterakademie, kaum auf unüberwindliche Hindernisse stoßen. Die Unterhaltungskosten der Akademie würden durch die Tageseinnahmen von den öffentlichen Vorstellungen der Zöglinge des dritten Curses, selbst bei sehr ermäßigten Eintrittspreisen, reichlich gedeckt, da der Gagenetat fast gänzlich wegfiele und nur die Gehalte für das Lehrerpersonal, die Ausgaben für die Lebensbedürfnisse der Zöglinge und die durch die Vorstellungen veranlaßten Tageskosten zu bestreiten wären. Folglich würde es sich in materieller Beziehung nur um Aufbringen eines momentanen Anlehens handeln, um die ersten Einrichtungskosten und den Unterhalt bis zu dem

Zeitpunkte zu decken, wo die Akademie mit ihren öffentlichen Vorstellungen beginnen könnte. Das wäre ein Zeitraum von zwei Jahren. Vom dritten Jahre an ließe sich bei ökonomischer Verwaltung mit Leichtigkeit aus den Mehrerträgnissen der Vorstellungen das Anlehen allmälig tilgen, so daß für die spätere Folgezeit sich ein nicht unbeträchtlicher Ueberschuß herausstellen müßte, der sodann auf eine erst näher zu bestimmende Art im Interesse der dramatischen Kunst verwendet werden könnte.

Um jedoch ein solch günstiges Finanzresultat zu ermöglichen, wären unter die Statuten für die akademischen Zöglinge folgende Paragraphen aufzunehmen:

„§. 1. Die Dauer der zwei ersten Curse wird je auf ein Jahr, die des dritten Curses auf zwei Jahre festgesetzt, jedoch kann letztere je nach dem Ermessen der artistischen Direction für einzelne Zöglinge um ein bis zwei Jahre verlängert werden.

§. 2. Jeder Zögling wird durch seinen Eintritt in den ersten oder zweiten Curs auch zum Besuche des dritten verpflichtet, und ist gehalten, während der Dauer desselben in der Anstalt zu bleiben.

§. 3. Zöglinge von besonders hervorragendem Talent erhalten schon im ersten und zweiten Curs kostenfreien Unterricht und unentgeltliche Verpflegung. Dagegen werden Zöglinge von geringern Fähigkeiten in der Regel nur dann aufgenommen, wenn sie sich selbst verköstigen und außerdem noch für den ersten Curs 140 fl. und für den zweiten 60 fl. an die Kasse der Akademie einzahlen. Unzweifelhaft talentlose Zöglinge werden unter keiner Bedingung aufgenommen.

§. 4. Den Unterricht im dritten Curse genießt jeder Zögling frei und erhält überdieß vollkommen freie Verköstigung, ja bei besonderer Befähigung sogar ein kleines Spielhonorar, das je nach dem Grade, in dem einzelne Zöglinge sich auszeichnen, bis zu einer regelmäßigen bescheidenen Gage erhöht werden kann.

§. 5. Der Vortheile des §. 4 werden insbesondere auch alle diejenigen Zöglinge theilhaft, welche von einer kleinen Bühne zum Engagement an das große Theater herbeigezogen worden sind, jedoch vor ihrem wirklichen Engagementsantritt sich noch dem akademischen Durchgangsstadium zu unterwerfen haben.

§. 6. Verläßt ein Zögling vor Ablauf der ihm vorgeschriebenen Lernzeit ohne eingeholte Erlaubniß der artistischen Direction die Akademie, um in ein öffentliches Theaterengagement zu treten, so ist er nicht nur zur Erstattung der auf ihn bereits verwendeten Auslagen verpflichtet, sondern hat zugleich für die Zeit seines Aufenthaltes in der Anstalt das doppelte Lehrgeld nachzuzahlen. Auch treten in diesem Falle die Bestimmungen des deutschen Theater-Cartellvertrages gegen ihn in Kraft.

§. 7. Die Direction der Akademie wird nach Möglichkeit Sorge dafür tragen, daß nach zurückgelegtem dritten Curse alle diejenigen Zöglinge, welche sie nicht an ihrem eigenen großen Theater placiren kann, an den bessern auswärtigen Bühnen entsprechende Engagements finden. Sie wird zu diesem Zwecke sich mit den Bühnenvorständen in regelmäßige Correspondenz setzen und so nebenbei dem unlautern Treiben der Theateragenturen und Theatergeschäftsbureaux einen kräftigen Damm entgegenstellen."

Es leuchtet wohl ein, daß eine derart organisirte Theater-Akademie nicht nur im Lauf der Jahre der mit ihr verbundenen großen Bühne eine reiche Auswahl tüchtiger junger Künstler und Künstlerinnen zur Ausfüllung vorhandener Lücken zuführen, sondern auch durch die vielen Eleven, welche aus ihr als wohlausgebildete Mimen an auswärtige Theater übergingen, einen höchst wohlthätigen Einfluß auf die deutschen Bühnenverhältnisse überhaupt gewinnen könnte.

Um hier auch noch ein Wort über die öffentlichen Vorstellungen einer solchen Akademie beizufügen, zeigt schon die

oben mitgetheilte Skizze des Studienplans, daß es nicht in unserer Absicht liegt, ein Hervortreten mit unfertigen und den Stempel des Schülerhaften noch an sich tragenden Leistungen empfehlen zu wollen. Nach unserem Plane hätte der Eleve neben gründlicher Erlernung der Theorie seines Berufsfaches auch eine einjährige Bühnenpraxis vor einem gewählten Zuhörerkreise zu durchmachen und dessen kritische Urtheile anzuhören, ehe es ihm vergönnt wäre, sich dem größern Publikum zeigen zu dürfen. Er würde also schon bei seinem ersten öffentlichen Auftreten das sogenannte „Lampenfieber" überwunden haben und weit mehr Routine besitzen, als in der Regel diejenigen Anfänger zu besitzen pflegen, welche jetzt häufig unter der Firma „Erster theatralischer Versuch" sogar an Hofbühnen ersten Ranges debütiren. So ließe sich denn wohl mit ziemlicher Bestimmtheit voraussetzen, daß diese Vorstellungen durch ihre Frische, Abrundung und Gediegenheit in einer Weise überraschen müßten, die selbst das ältere Personal so manches stolzen Hoftheaters wegen seiner Schlaffheit und Verknöcherung tief beschämen dürfte. In dem Reiz, den solch jugendfrische und dennoch correcte Leistungen auch auf das größere Publikum ausüben müßten, glauben wir die sicherste Bürgschaft für eine vortreffliche Bilanz der Theater-Akademien zu erkennen. Noch bedeutender, als für die Akademie selbst, wären die materiellen Vortheile für das mit ihr direct verbundene größere Theater. Zuverlässig dürfte sich hier der oft erprobte Satz neu erproben, daß, wer im Reiche der Kunst ehrlich nach dem Höchsten strebt, gerade dadurch in der Regel zugleich auch materiell am besten speculirt. Nicht nur, daß das größere Theater kaum mehr um einen ausreichenden und preiswürdigen künstlerischen Nachwuchs in Verlegenheit käme, könnte es die Akademie auch noch in einer andern Beziehung für seine höheren Zwecke wohl verwerthen. Häufig kommt ein Bühnenvorstand gegenüber von solchen dramatischen Novitäten, die zwar

ein entschiedenes Talent verrathen, aber noch nicht mit dem erforderlichen Savoir-faire durchgearbeitet sind, in die Verlegenheit, nicht zu wissen, wie er eigentlich über dieselbe disponiren soll! So lehrreich auch für den Autor eine Darstellung werden könnte, verwehren doch die Kassarücksichten dem Bühnenvorstande eine allzu häufige Aufnahme von Werken, denen eine für mehrere Wiederholungen ausreichende Lebenskraft noch nicht inne wohnt. Manche Novität dieser Gattung, die bisher unberücksichtigt ad acta gelegt wurde, dürfte sich recht gut zu Uebungen für die akademischen Eleven des zweiten und dritten Curses eignen. Dadurch erhielten auch die jungen Dramatiker eine praktische Schule, und aus dieser Schule gewönne mit der Zeit das größere Theater bühnengewandte Theaterdichter.

Ein vollständiges Schema der innern Verwaltungsreform auch bezüglich der mit den Akademien zu verbindenden Theater selbst zu entwerfen, liegt außerhalb des Zweckes dieser Schrift. Die detaillirte Ausführung der allgemeinen Grundlinien, welche hierüber zu zeichnen sind, modificirt sich je nach den localen Verhältnissen und nach den finanziellen Mitteln, welche jedem einzelnen Theater zur Disposition stehen. Wir aber wollen, indem wir gegen eine hirnlose Geschäftsmanier auftreten und für die freie Geistesthätigkeit kämpfen, keineswegs Materialien zu irgend einer neuen Schablone liefern. Gleichwohl können wir nicht umhin, hier drei Bestimmungen aufzustellen, die nach unserer Ueberzeugung überall als principielle Fundamentalsätze eingeführt werden sollten. Diese drei Bestimmungen lauten:

„I. Engagements mit vorausbestimmter lebenslänglicher Gage, respective mit vorausbestimmten Pensionsansprüchen, sind künftig unzulässig; dagegen wird die Anordnung getroffen, daß jedes an einem Theater fest angestellte Mitglied bei eintretender Dienstunfähigkeit, entstehe diese durch Altersschwäche oder aus was immer für einem Unglücksfall, je nach seinem bis dahin

bethätigten Diensteifer eine dasselbe gegen Nahrungssorgen sichernde Pension zugewiesen erhalte, welche an den Hofbühnen aus der Hoftheaterkasse, und an den Stadttheatern aus den städtischen Fonds zu bestreiten ist. Städten, welche keine Fonds zu diesem Zwecke disponibel machen wollen oder können, wird die Theaterconcession entzogen. Ebenso ist die Concession auch allen denjenigen reisenden Gesellschaften zu entziehen, deren Mitgliedern nicht für den Fall ihrer eintretenden Dienstuntauglichkeit von einer fest zu bestimmenden Anzahl kleinerer Ortschaften aus localen Mitteln vollständige Versorgung zugesichert werden kann. [1]) Damit weder die localen Fonds noch die Hoftheaterkassen mit unerschwinglichen Lasten überbürdet werden, haben sämmtliche Bühnenvorstände streng darauf zu achten, daß aus den ihnen anvertrauten Anstalten talentlose, träge oder aus was immer für einem Grunde unbrauchbare Mitglieder noch während der Zeit ihrer vollen Gesundheit und Körperkraft entfernt werden. Demzufolge gilt als allgemeines Theatergesetz die Verordnung: zweifellos erwiesene grobe Dienstverletzung oder zweifellos erwiesene Talentlosigkeit löst jeden Contract ohne Ausnahme ipso facto auf und berechtigt die Direction zu augenblicklicher Entlassung des schuldigen Mitglieds.

II. Der dem Publikum sichtbare Souffleurkasten wird von jeder Bühne entfernt und der vorsprechende Souffleur während der Darstellungen außer Activität gesetzt. Dagegen ist

[1]) Sowohl die Pensions- als die Concessionsfrage sind inzwischen durch die politischen Umgestaltungen Deutschlands in ein neues Stadium geführt worden. Der ersteren Frage hat sich der unlängst gegründete deutsche Schauspieler-Verein bereits bemächtigt und wir wünschen seinen Bestrebungen eine allseitige thatkräftige Förderung. Bezüglich der zweiten Frage verweisen wir auf unsere rückwärts im achten Abschnitt folgenden Gesetz-Ergänzungsvorschläge. Die entsprechende Lösung liegt im geeinigten Deutschland weit näher, als im Jahre 1867 zu hoffen stand.

Neue Anmerkung.

an jeder Bühne hinter den Coulissen ein den Aufführungen in der Regel stumm folgender Nachleser aufzustellen, welcher dem auf der Scene activen Personal nur bei plötzlich eintretenden Gedächtnißschwächen durch einen leisen Anschlag nachzuhelfen hat. Keine Direction ist berechtigt, ein Stück vor dem Publikum in Scene gehen zu lassen, wenn nicht wenigstens bei der vorangegangenen letzten Generalprobe sich die Memorie so allgemein fest bewährt hat, daß vom Anfang bis zum Ende der Probe keiner von den activen Darstellern den Anschlag des Nachlesers bedurfte.

III. Das Rollenmonopol ist abgeschafft: jedes engagirte Mitglied ohne Ausnahme hat sich mit allem Eifer der Lösung derjenigen Aufgaben zu widmen, welche ihm von der artistischen Direction übertragen werden, seien diese Aufgaben groß oder klein, dankbar oder undankbar. Auch darf kein Mitglied, falls dieß von der Direction als im Interesse der Darstellungen liegend erachtet wird, sich der Uebernahme solcher stummen Rollen weigern, welche in der bisherigen Bühnenpraxis zum großen Nachtheile des Totaleindrucks ungeschulten Statisten anvertraut blieben."

Die Motive, aus welchen wir vorstehende drei Bestimmungen zur Aufnahme unter die Fundamentalsätze für die innere Theaterreform empfehlen, dürften der Mehrzahl unserer Leser schon auf den ersten Blick einleuchten. Wohl an jeder Bühne, die unter ihrem Personal einen Theil contractlich auf Lebenszeit sicher gestellter Mitglieder hat, fühlt man schwer die nachtheiligen Rückschläge dieser Einrichtung. Nicht selten wird der auf seine verbrieften Rechtsansprüche sich stützende Mime in Erfüllung seiner Berufsthätigkeit nachlässig, launenhaft und widerspenstig! nicht selten macht er durch seine Bequemlichkeit oder Prätension die besten Pläne des artistischen Leiters zu nichte, und dem letztern steht nur in den wenigsten Fällen ein durchgreifendes Rechtsmittel zur Abwendung der entstehenden Nach-

theile zu Gebot. Gar oft muß, nur eines übereilt abgeschlossenen Contractes wegen, ein Rollenfach für lange Jahre ungenügend besetzt bleiben oder das für dasselbe engagirte Mitglied noch bei vollster Gesundheit und Kraft pensionirt und sohin die Theaterkasse mit einer unnöthigen Doppelgage belastet werden. All diesen Nachtheilen wird vorgebeugt sein, wenn das Personal in Zukunft so gestellt wird, daß es zwar für sein Alter und für den Fall früherer Erkrankung gesichert ist, daß es sich aber bis zum Eintreten der wirklichen Dienstunfähigkeit diese Sicherstellung durch ausdauernde Pflichttreue verdienen muß und entgegengesetzten Falles jeden Augenblick ohne weitere Rechtsansprüche sich wieder auf die Straße verwiesen sehen kann. Die Ausdehnung der sonach für jeden Betheiligten durch sein eigenes Verdienst begrenzten Garantien auf den gesammten deutschen Schauspielerstand wird sowohl für die dramatische Kunst als für die Künstler noch weitere namhafte Vortheile bieten. Schon die Directionen im Allgemeinen werden bei ihren Engagementsabschlüssen wählerischer zu Werke gehen müssen, wenn sie für die Qualität ihres Personals streng denjenigen Localbehörden verantwortlich sind, welchen die lebenslängliche Versorgung der im Theaterdienst invalid werdenden Mimen obliegt. Ganz talentlose oder unzuverlässige Acteure und Actricen werden schwer ein Engagement finden und dadurch schon in ihrer Jugend, wo sie noch einen andern Nahrungszweig erhaschen können, sich genöthigt fühlen, denselben zu ergreifen, anstatt, wie bisher, ein abenteuerliches Dasein fortzusetzen und mit hereinbrechendem Alter den Entbehrungen des gräßlichsten Proletariats zu verfallen. Wird auch eine Anzahl von untergeordneten Bühnen aufhören müssen zu existiren, so ist das eher freudig zu begrüßen als zu beklagen. Nicht die Kunst wird dadurch an Tempeln ärmer, nur das schauspielerische Vagabundenthum verliert seine Schlupfwinkel. Die übergroße Zahl nichtsbedeutender kleiner

Bühnen hat Thaliens Schülern längst allzu viele Unfähigkeiten beigesellt, und es kann dem Ansehen des Künstlerstandes nur frommen, wenn die Hefe desselben durch ein Radicalmittel ausgeschieden wird. Wie durch diese Ausscheidung die bürgerliche Stellung der Schauspieler gewinnt, so kann auch die Entfernung des Souffleurs nur vortheilhaft auf die ästhetische Qualität der Vorstellungen zurückwirken. Bisher war der Souffleur für den großen Troß der Schauspieler ein wahrer Faulenzer. Im Bewußtsein ihrer Fertigkeit, aus dem Munde dieses unterirdischen Schutzgeistes Wort für Wort erhaschen und so den Mangel an Memorie vor dem Publikum leidlich verbergen zu können, betraten bisher Hunderte von Schauspielern jahraus jahrein täglich die Bühne, ohne sich vorher nur des Textes einer einzigen Rolle gehörig bemächtigt zu haben. So lange aber der Darsteller nicht einmal der ihm vom Dichter in den Mund gelegten Worte mächtig ist und seine ganze Aufmerksamkeit noch auf das Echo des Souffleurkastens concentriren muß, so lange bleibt er auch unvermögend, der Natürlichkeit und den Schönheiten eines kunstverständigen Vortrags, der Richtigkeit der Betonungen, der scharfen Ausprägung der Charakteristik, den Feinheiten der Individualisirung und den Rücksichten auf die jeweilige Situation gerecht zu werden. Wirkliche Künstler halten, wenn ihnen die Worte der darzustellenden Rolle schon vollkommen geläufig sind und sie zu deren Declamation weder eines Vorflüsterers noch eines Anschlägers mehr bedürfen, nur die kleinere Hälfte ihrer Aufgabe für gelöst und beginnen dann erst recht, sich geistig in den von ihnen zu reproducirenden Charakter hineinzuleben. Eine keinen Schwankungen ausgesetzte Memorie ist also das geringste Maß dessen, was von jedem Mimen, selbst von dem ganz untergeordneten, verlangt werden muß, ehe ihm verstattet sein kann, vor das Publikum zu treten. Wird diesem Verlangen genügt, so sind die durch das andauernde Geflüster

eines Souffleurs veranlaßten Illusionsstörungen nicht nöthig; ein in der Regel stumm hinter den Coulissen stehender Nachleser, der bei unvorgesehener und plötzlich eintretender Gedächtnißschwäche jeden Augenblick zum rettenden Anschlag bereit ist, genügt vollkommen und beugt zugleich gründlich den vielen Mißbräuchen vor, welche sich durch ein allzu leichtfertiges Verlassen auf die jetzige Art des Soufflirens bei der Mehrzahl der Schauspieler festgewurzelt haben. Bisher war manchem Director — und zwar nicht immer wegen Mangels an passenden Persönlichkeiten, sondern gar oft nur wegen contractlicher oder theatergesetzlicher Klauseln — eine passende Rollenvertheilung ganz unmöglich. Besonders an größern Bühnen konnte man nur zu häufig die Wahrnehmung machen, daß dem Publikum Stücke in höchst unzulänglicher Besetzung vorgemimt wurden, während die begabtere Hälfte des Personals sich im Zuschauerraume an der Blamage ihrer Collegen ergötzte oder außerhalb des Theaters andern Vergnügen nachging. Auch dieß wird in Zukunft seltener vorkommen können, wenn das Rollenmonopol in der deutschen Theaterwelt verpönt und an dessen Stelle die dritte der obigen Fundamentalbestimmungen getreten sein wird. Dadurch und durch die Umwandlung der antecipiendo verbrieften Pensionen in eine erst zu verdienende Anwartschaft auf lebenslängliche Versorgung werden die Bühnenleitungen den ihnen zur Zeit an den meisten größern Theatern entwundenen Grad von Freiheit und Kraft wieder gewinnen, welcher nöthig ist, um in Zukunft bei ihren Dispositionen keine andern Rücksichten, als jene auf das wahre Interesse der dramatischen Kunst, mehr vorwalten lassen zu müssen. Ueber die Art und Weise, wie diese wieder gewonnene Kraft und Freiheit sodann auszunützen wäre, stellen wir eine weitere Norm hier nicht auf. Ein begabter Bühnenleiter weiß und fühlt ohnehin selbst, was seines Amtes ist. Die Kunst aber, talentlosen Vorständen das, was

ihnen die Natur versagte, anzulernen, haben auch wir ebenso wenig erfunden, als dieß irgend Jemandem vor uns gelungen zu sein scheint.

Werfen wir nun auf den Ideengang, der uns bis hieher geleitet, nochmal einen übersichtlichen Blick zurück! Wir sind von dem Grundsatze ausgegangen, daß die Repräsentanten der Poesie und Kunst im Allgemeinen den Beruf haben, dem über den leidenschaftlichen Parteikämpfen thronenden Ideale desjenigen Zeitalters, in welchem sie leben und wirken, den ästhetischen Ausdruck zu verleihen. Wir haben sodann gefunden, daß die moderne Bühnenliteratur und Bühne, anstatt nach einem solchen Ausdrucke zu ringen, im Allgemeinen tief hinter den Fortschritten der Zeit zurückgeblieben und zur Lösung ihrer Aufgabe bereits unfähig geworden ist. Nachdem wir die Gründe dieser betrübenden Erscheinung näher betrachtet, drängte sich uns die Unerläßlichkeit einer radicalen Reform des gesammten Bühnenwesens auf, als deren Vorbedingungen wir die nach Möglichkeit große Verbreitung der dramaturgischen Propädeutik, die rückhaltslose Einräumung des natürlichen Rechtes der Dramatiker und die Befreiung des darstellenden Personals aus den Fesseln der bisherigen Engagements-Schablone erkannten. Durch Erfüllung dieser drei Vorbedingungen würde, wie wir im weitern Verlaufe unserer Erwägungen sahen, das Material zum geistigen Neubau des Theaters geschaffen, zugleich aber auch die als krebsartiges Leiden tief in die modernen Bühnenzustände eingewurzelte Directionsmanier über den Haufen geschleudert. Zur wirklichen Ausführung des Neubaues selbst wären sodann nöthig: 1) eben so intelligente als willensstarke Oberleitungen, 2) Umwandlung der nur für einzelne Theatermitglieder voraussstipulirten Pensionsansprüche in eine Anwartschaft auf spätere lebenslängliche Versorgung für alle, 3) Substituirung des vor den Darstellern sitzenden Souffleurs durch einen hinter den Coulissen aufgestellten

Nachleser, 4) ausnahmslose Aufhebung des Rollenmonopols und 5) an Stelle einer mit der Wanderperiode untergegangenen und gegenwärtig kaum wieder einzuführenden Sitte: Gründungen praktischer mit den Theatern eng verbundener Akademien für die Eleven der darstellenden Kunst und für die jungen Dramatiker.

Und ist — so möchte wohl Mancher von unsern Lesern hier fragen — ist von Beachtung dieser Vorschläge wirklich ein auf der Höhe der Zeit stehendes Theater zu hoffen? ist davon ein wirklich nationales Theater für Deutschland zu hoffen, so wie es den Kunstfreunden und den Patrioten bisher als idealer Wunsch vor Augen schwebte?

Wir antworten darauf: Unsere Vorschläge bezwecken zunächst nur die Säuberung des Theaters von den kloakenartigen Substanzen, durch die es dem vollständigen Ruine täglich näher entgegen getrieben wird. Sie bezwecken zunächst nur die Wiedererrichtung ästhetischer Schaubühnen, und wir glauben uns nicht zu täuschen, wenn wir eine solche Wiedererrichtung für die erste und unerläßliche Vorbedingung zum spätern Aufblühen einer wahrhaft nationalen Schaubühne erklären. Letztere hängt von Voraussetzungen ab, über die sich nicht durch theoretische Vorschläge gebieten läßt. Für so lange als sich aus den socialen und politischen Wirren der Gegenwart noch kein in Herz und Blut der deutschen Völkerfamilie eingewurzelter einheitlich nationaler Typus herausgewachsen hat, für so lange müssen auch alle Vorschläge zur Gründung einer wahrhaft nationalen Schaubühne — mögen derartige Vorschläge in der Theorie auch noch so geistreich klingen — für unausführbare Chinären erklärt werden. Ist Deutschland in einer nähern oder fernern Zukunft erst eine compakt in sich verbundene Nation geworden, dann wird sich die Umwandlung der ästhetisch rein gehaltenen Schaubühne in ein wahrhaft nationales Theater gleichsam von selbst und mit erstaunlicher Schnelligkeit vollziehen. Fände aber der

ersehnte Abschluß der gegenwärtigen socialen und politischen Umwälzungen und Neugestaltungen unsere Schaubühne noch in ihrer dermaligen Verkommenheit, so würde auch dann ein nationales Theater nicht aufhören, noch für geraume Zeit ein leerer Wunsch bleiben zu müssen. Höchstens träte eine Metamorphose der Tendenzelei ein, durch welche der Charakter der modernen Bühne kaum gebessert wäre. Sie schwämme eben nach wie vor auf der Oberfläche der Zeitphrasen herum, statt der getreue Spiegel und zugleich das leuchtende Vorbild des Zeitalters zu werden. [1]) Den hohen Beruf, Bannerträgerin des ethischen Ideals der strebenden und ringenden Menschheit zu sein, kann und konnte noch in jedem Zeitalter keine Bühne erfüllen, der

[1]) Dieß Prognostikon ist inzwischen wörtlich eingetroffen. Die seither glücklich errungene nationale Einigung überkam als trauriges Erbe das Theater noch in seiner damaligen Verkommenheit, und wohl nie, seit deutsche Bühnen existiren, grassirte die kunstwidrige Tages-Tendenzelei auf den Brettern üppiger, als seit der nationalen Erhebung vom Juli 1870. Die politischen Ergüsse während des Krieges, durch welche manche Vorstellung sich zu einem dialogisirten Journal-Artikel gestaltete, mögen hier außer Betracht bleiben. Gern geben wir zu, daß in solch erregter Zeit die Kunst-Interessen momentan nicht gewahrt werden konnten und daß die Bühne, um nicht ganz feiern zu müssen, dem ebenso berechtigten als unwiderstehlichen Drang des kritischen Augenblicks dienen durfte. Wir sehen darin sogar ein Verdienst, welches, wenn auch abseits vom nachhaltigern und höhern Beruf der Bühne liegend, aus patriotischen Gründen und im Hinblick auf das reale Bedürfniß des Moments sich jedem Tadel entzieht. Doch über einen andern Punkt, nämlich über die Art, wie man seit dem Friedensschluß und bis zur Stunde mit sichtlich steigendem Zwang die dramatische Kunst zur schlepptragenden Metze einer retardirenden Geistes-corruption degradiren will, werden wir uns rückwärts, im sechsten und siebten Abschnitt, noch um so rückhaltsloser aussprechen müssen, als der corrumpirende Geistesdruck augenscheinlich von denjenigen Persönlichkeiten ausgeht, welche zur Zeit in den Theaterleitungs-Angelegenheiten den maßgebenden Einfluß besitzen. Neue Anmerkung.

nicht die makellose Reinhaltung in ästhetischer Beziehung als unverletzliche Maxime galt. Darum halten wir alle Versuche zur Gründung einer specifisch deutsch-nationalen Bühne aus einem doppelten Grunde für verfrüht: die gegenwärtigen Theaterverhältnisse sind zu derlei Versuchen ebenso wenig reif, als unsere social-politischen Zustände schon fähig sind, das rein-nationale Element auf dem Theaterbanner ertragen zu können. Das für den Augenblick Unmögliche wird jedoch in einer schönern Zukunft leicht zu verwirklichen sein, wenn nur die Gegenwart redlich nach dem strebt, was sich ihr als erreichbar darstellt, nämlich nach einer rein ästhetisch und moralisch makellosen Bühne.

II.

Die Verschiedenheit des idealen Standpunktes der Dichter im Momente ihres Schaffens von jenem des praktischen Theaterleiters bei Aufstellung des Repertoirs und die Reformversuche der jungdeutschen Capacitäten.

Ehe wir zur Zeichnung der bedrohlichen Theater-Metamorphose im neuen deutschen Reiche vorschreiten, halten wir es am Platze, zur Vermeidung wiederholter Mißdeutungen einzelner in vorstehender Skizze enthaltenen Fundamental-Linien hier noch einige Erläuterungen einzuschalten.

Unter den uns bekannt gewordenen Kritiken über vorstehendes Reformsystem findet sich keine, welche das System im Großen und Ganzen angegriffen hätte. Vielmehr stimmen alle mit warmen Ausdrücken unsern Vorschlägen bei. Dagegen richteten sich die erhobenen Einwände gegen einige Nebenpunkte, deren nähere Fixirung uns von Wichtigkeit zu sein scheint. Sie bestanden in folgenden vier Vorwürfen:

1) Unsere Forderung, daß die Bühne ein Spiegel der Zeit sein soll, stütze sich auf Napoleon I. und es sei nicht abzusehen, wie Aufführungen von Stücken Shakespeare's, Calderon's, Molière's zum Spiegel der Zeit werden könnten:

2) Wir hätten den Irrthum begangen, nur modernen Stoffen eine Berechtigung auf der Bühne zu vindiciren;

3) Unser Citat aus Schiller über die Bildungsstufe des Theaterpublikums im Jahre 1782 sei falsch angewendet und lege dem öffentlichen Geschmack die Bedeutung einer Naturmacht bei, mit der man rechnen müsse, während doch in dieser Beziehung das Publikum stets unmündig sei und durch Consequenz und System für jede beliebige Geschmacksrichtung erzogen werden könne;

4) Wir hätten unterlassen, die Frage zu erörtern, warum es noch keiner Capacität des jungen Deutschland, weder Gutzkow, noch Laube, noch Mosen, noch Devrient, noch Dingelstedt, noch Putlitz, noch Bodenstedt, noch Halm u. s. w. gelungen sei, auch nur annähernd eine der klassischen Blüthezeit des Weimarer Theaters ebenbürtige Bühne zu schaffen! In Beantwortung dieser Frage liege der Kernpunkt der Diagnose; alle Bühnen-reform-Versuche seien bisher hauptsächlich dadurch zum Falle gekommen, daß man eine Baumschule in einem dichten Walde habe anlegen, d. h. die Werke lebender Autoren neben den klassischen Dramen ins Repertoir habe einbürgern wollen. Man hänge die Bilder neuerer Maler nicht in alten Museen auf; und ebensowenig dürfe man, wenn dem modernen Dichter seine Aufgabe nicht übermäßig erschwert werden soll, ihn der Gefahr eines allzu nahe liegenden Vergleiches mit Shakespeare, Schiller u. s. w. aussetzen; er brauche seine eigene Bühne, so wie er sie in Paris besitze, wo das Theater français ausschließlich der klassischen Literatur gewidmet sei und die Neuern sich auf eigenen Theatern ihr Publikum erobert hätten.

Diese vier Einwände wurden von uns schon im Juni 1868 in einer längern Entgegnung beleuchtet, wobei wir auch Anlaß nahmen, unsere Ansicht über das Verlangen nach eigenen Theatern für die moderne Poesie und über das einzig richtige

Repertoirstellungs-Princip auszusprechen. Wir lassen, zur Ergänzung unserer vorstehenden Skizze vom Jahre 1867, die Hauptsätze jener Entgegnung hier folgen. Sie lauten:

Eine Beschränkung der poetischen Freiheit in Wahl der Fabel auf moderne Stoffe lag nie in unserer Absicht und ergibt sich auch aus den Worten unserer Skizze nicht. Wie uns scheint, ist die Rücksicht auf die Zeit, welcher der dramatische Stoff historisch oder mythisch angehört, nur eine Zweckmäßigkeitsfrage von untergeordnetem Belang. Das Kriterium über seine Brauchbarkeit oder Verwerflichkeit muß aus dem Charakter der Fabel selbst festgestellt werden. Antigone z. B. ist gewiß kein moderner Stoff. Dennoch würde, hätte nicht schon Sophokles ihn bearbeitet, ein moderner Dichter damit gerade keinen Fehlgriff machen. Es fragt sich aber, ob die Culturentwicklung, welche zwischen dem Zeitalter des Sophokles und zwischen der Gegenwart liegt, zur Dramatisirung des in der Antigone dargestellten Conflicts für die moderne Bühne nicht bereits einen noch entsprechenderen Stoff geschaffen habe? Ganz zweifellos würde Sophokles, lebte er heute unter uns, den Widerstreit zwischen göttlichen und menschlichen Satzungen — zwischen religiösem Gewissen und Staatsgesetz — nicht mehr in Anlehnung an die altgriechische, sondern in Anlehnung an die christliche Weltanschauung verkörpern. Demgemäß läge für ihn der geeignetere Stoff jetzt nicht mehr im tragischen Geschick der Schwester des Eteokles und Polynikes, sondern etwa in Heinrich IV. von Deutschland oder in Huß oder in Thomas Morus, oder in irgend einem andern der zahlreichen Opfer, welche seit der christlichen Zeitrechnung in den Kämpfen zwischen Kaiserthum und Pontificat und in den Conflicten der religiösen Ueberzeugung mit der geistlichen und weltlichen Uebermacht gefallen sind. Wenn unsere sehr geehrten Kritiker aus unserer Hindeutung auf die Beurtheilungsmethode Bonaparte's, sowie aus unserm Aus-

spruche, daß die Bühne ein Spiegel und zugleich ein Vorbild der Zeit sein müsse, einen uns fremden Schluß folgerten, so haben sie übersehen, daß wir selbst jene Hindeutung und diesen Ausspruch nur zum Behufe der Feststellung der Aufgabe der jetzt producirenden Dramatiker allegirten. Der Standpunkt, von dem aus der Dichter im Momente des Schaffens die Bühne zu betrachten hat, und der Standpunkt, auf den sich der Bühnenleiter bei Auswahl des Repertoirs stellen muß, sind sehr von einander zu unterscheiden, und wir glauben, daß unsere Abhandlung, so kurz wir uns auch faßten, wenigstens hierüber eine Unklarheit nicht enthält. Haben Shakespeare, Calderon u. s. w. in ihren Schöpfungen zunächst einen Spiegel *ihrer* Zeit gegeben, so dürfen sie deßhalb, weil jener Spiegel dem Bilde der Gegenwart nicht mehr in allen Theilen vollkommen entspricht, im modernen Repertoir keineswegs für entbehrbar gehalten werden. Vielmehr sind sie in *demjenigen* Zeitspiegel und Vorbild, welche uns eine klassische moderne Bühne zu liefern hat, ein integrirender Bestandtheil, und es wird bei einer ernstlich gemeinten Reform der Grundstock des Repertoirs stets nur auf sie, und namentlich auf unsere *vaterländischen* Klassiker Göthe, Schiller, Lessing u. s. w. basirt werden können. Die klassische Dramatik steht zum Bühnenleben in demselben Verhältniß, in welchem sich die Errungenschaften der menschlichen Cultur überhaupt zum Volksleben befinden. Wie so Manches in unsern Anschauungen, Sitten und Gebräuchen danken wir den geistigen Bestrebungen früherer Perioden, und dennoch hat es sich mit den Gestaltungen der Gegenwart so innig verwebt und bildet so sehr einen untrennbaren Haupttheil der Cultur unseres Jahrhunderts, als ob es schon ursprünglich unsere eigene Errungenschaft und nicht ein von unsern Vätern überkommenes Erbtheil gewesen wäre! So lange die Entwicklung der Menschheit vorwärts schreitet, steht jede nachfolgende Culturperiode

gleichsam auf den Schultern der vorangegangenen und kam nur dadurch obenan, daß sie das Gute der früheren Perioden sich aneignete und durch eigenes Ringen noch vermehrte. Wenn man für den Spiegel und für das Vorbild der Zeit, welche die moderne Bühne zu liefern hat, diesen wohl einzig richtigen Rahmen zieht, so wird man schwerlich dem Verlangen unserer Kritiker beistimmen, daß künftig, nach dem Vorbilde der Franzosen, statt einer Bühne zwei Bühnen für das recitirende Drama errichtet werden sollen, die eine für unsere Klassiker, die andere für die zur Zeit noch lebenden Dichter. Abgesehen davon, daß die Erfüllung dieses Wunsches in den meisten deutschen Städten ganz unmöglich wäre, sprechen noch sachliche Gründe ganz entschieden gegen seine Zweckmäßigkeit. Wie uns bedünken will, paßt das aus der Malerei herbeigezogene Beispiel nicht recht auf die umfassendere Natur des Bühnenlebens. Nach unserer Ansicht würde die gewünschte Trennung in zwei Bühnen weit eher neue Motive zu einem Rückschritt als Keime zu einer neuen Blüthe der dramatischen Kunst erzeugen. In der That sind auch die Gründe, mit welchen unsere Kritiker ihren Wunsch stützten, nicht aus der Natur der Bühne, sondern aus den Rücksichten auf ein müheloseres Ringen und auf einen leichteren Erfolg der zur Zeit lebenden Dramatiker hergeleitet. So scharf nun auch wir selbst für die an fast allen Hofbühnen schmählich verkümmerten Rechte der lebenden Dramatiker aufgetreten sind, so könnten wir doch nie beistimmen, daß ihnen dieß Recht auf eine Art gewährt würde, in welcher die Welt gar leicht ein ab initio und sogar über noch ungeborene Leistungen gefälltes Urtheil erkennen und, vielleicht zu noch drückenderer Entmuthigung gerade der kampffähigsten Talente, auch acceptiren möchte. Nicht Alles, was im centralisirten Frankreich für zweckdienlich erachtet wird, läßt sich mit Glück in die höher und freier aufathmende Republik der deutschen Kunst übertragen. Der „Wald“ klassischer

Dramen, auf welchen unsere Kritiker hinwiesen, ist — von bühnenpraktischem Standpuntte und im Lichte der deutschen Repertoirbedürfnisse gemustert — noch lange nicht dicht genug bepflanzt, um nicht hinlänglich Raum zu neuen Anpflanzungen zu bieten. Man wähle nur — was freilich bisher noch an keiner einzigen Bühne geschah — sowohl aus dem Alten als aus dem Neuen das Brauchbare mit Umsicht und Tact aus; man vergeude weder in dieser noch in jener Richtung Zeit und Kräfte an bloß hypothetische Experimente und an unfruchtbare Galvanisirungsversuche; man lasse sich weder durch eine ausnahmslose und blinde Unterordnung unter all das, was die Theorie klassisch nennt, noch durch eine blinde Verwerfung all dessen, was die Gegenwart Gutes erzeugt, zu einer einseitigen Einengung oder plan- und ziellosen Erweiterung des oben bezeichneten Rahmens verleiten; man strebe innerhalb dieses Rahmens mit Energie und Consequenz den Beruf an, dessen Erfüllung der Bühne des klassischen Alterthums in so ausgezeichnetem Grade gelang. Dann, aber auch nur dann, wird man durch ein Jahrzehnt mühevollen Ringens für die Gegenwart eine wahrhafte Musterbühne schaffen können. Denn nicht dadurch gestaltet sich ein Theater klassisch, daß man auf ihm nur Werke vorführt, welche von der Theorie der Aesthetik längst als mustergiltig gepriesen wurden, sondern dadurch, daß man — um hier einen in der Politik oft mißbrauchten Satz auf die Kunst anzuwenden — mit der Qualität des Darzustellenden und mit der Qualität der Darstellung „an der Spitze der Civilisation voranmarschirt." Besitzen auch, wie wir unsern Kritikern gern zugeben, die neuern Dichter in Schiller, Göthe, Lessing, Shakespeare, Calderon u. s. w. imponirende Rivalen, so ist just diese Rivalität mehr als jede andere Vorkehrung geeignet, ihrem Streben die richtige Direction zu geben und Verirrungen vorzubeugen, wie wir solche gerade an der französischen Bühne

zu beklagen haben. Ueberdieß trifft die aus solch schmeichelhafter Rivalität entspringende Gefahr ohne Zweifel nicht das wahre Talent, welches, die dem Dramatiker in der Gegenwart gestellte Aufgabe richtig erfassend, von den lebendigen Schwingen der Zeit getragen wird; sie besteht thatsächlich nur für die dramatisirende Mittelmäßigkeit und für den nachhinkenden Epigonen einer bereits heroisch abgeschlossenen Periode. Was wir brauchen, ist nicht eine Arena für Theaterstücke von zweifelhaftem Werth, sondern nur Raum für das entschieden über die Halbheit hervorragende Neue, und zwar Raum just in Mitte des klassischen Repertoirs. Wahrhaft Gutes auf dramatischem Gebiet ist in der neuesten Literatur so spärlich vorhanden, daß eine Bühne, wenn sie erst zehn Jahre lang principiell und ohne zeitraubende Mißgriffe ausschließlich die Classicität und die hervorragenden Nova gepflegt haben wird, eher um passende Ausfüllung klaffender Lücken allmälig in Verlegenheit gerathen als von der Ueberwucherung des dramatischen Waldes erdrückt werden wird. Ein Bedürfniß zur Errichtung einer eigenen Bühne für die „Neuern“ ist also auch aus der qualitativen Ergiebigkeit des neuesten Productionsquells nicht abzuleiten. Die scheinbare Ueberhäufung des Materials macht sich nur im Beginne der Reform unangenehm fühlbar, da das, was seit Jahren versäumt worden ist, unmöglich in Monaten nachgeholt werden kann. Wohin die vollständige Losschälung des Neuen vom Klassischen in der Bühnenwelt führt, können wir sattsam an den Verirrungen der dießbezüglichen Vorstadtbühnen der Welthauptstädte sehen. So mittelmäßig im Allgemeinen selbst unsere Stadttheater ersten Ranges sind, leisten doch sogar die Stadttheater zweiten und dritten Ranges immerhin noch Erträglicheres, als wir in den größern Städten auf denjenigen Bühnen wahrnehmen können, welche, principiell oder durch äußere Verhältnisse gezwungen, sich von der Pflege klassischer Dramen völlig emancipirt haben.

Diese Wahrnehmungen sind kaum geeignet, dem Wunsche nach Vermehrung der Bühnen für ausschließlich moderne Production Freunde zu gewinnen. Ueberdieß läßt sich gerade im Theater français, welches von unsern Kritikern citirt wurde, recht deutlich erkennen, daß das Abschließungssystem gegen alles Neuere, wenn es ganze Künstlergenerationen hindurch aufrecht erhalten wird, selbst auf die Qualität der Darstellung ernster klassischer Werke höchst mißlich zurückwirkt. [1]) Schwerlich möchte das deutsche Publikum seinen Schiller so geschraubt tragödisirt sehen, wie im Theater français den Parisern ihr Jean Racine vorgemimt wird. Eine der veranlassenden Hauptursachen sowohl dieser Unnatur als auch jener Verirrungen darf man keck der principiellen Trennung des klassischen vom neuern Repertoir zuschreiben. Eine solche Trennung bedeutet in ihren Folgen nichts

[1]) Uebrigens besteht selbst am Théâtre français die Pflege der Klassiker nicht in dem ausschließlichen Sinne, welcher unsern Kritikern bei Formulirung ihres Wunsches vorgeschwebt zu haben scheint. Man hängt dort nur starrer als mit den Fortentwickelungsgesetzen verträglich ist, noch am traditionellen Styl und an der schiefen Deutung des aristotelischen Dreieinigkeitsgesetzes fest. Auch neuere Werke, sofern sie nur diesen zwei mehr und mehr veralternden Anforderungen genügen, gleichviel ob die Autoren noch leben oder bereits gestorben sind, haben die Ehre, neben Corneille, Racine, Voltaire, Crebillon und Molière im Repertoire zu erscheinen. Der Franzose creirt seine Klassiker und geht dabei von Grundsätzen aus, die glücklicherweise für den Deutschen nicht existiren. Gleichwohl hat Frankreich in anderer Beziehung einen nicht zu unterschätzenden Vorzug, welcher dort den Neuern zu Gute kommt und uns Deutschen leider mangelt. Der Franzose vergißt über seiner Verehrung der Todten nie den Billigkeitsmaßstab für die Beurtheilung der Lebenden. Der Deutsche aber läßt sich in der Regel leichter herbei, am Todten zehn Schwächen zu übersehen, als am Lebenden auch nur eine einzige Tugend vorurtheilsfrei zu würdigen. Der Appell, welcher sich in unserer Denkschrift unter den Vorbedingungen der Bühnenreform befindet, galt unter Anderm auch der Bekämpfung gerade dieses ebenso gemeinschädlichen als häßlichen Zugs in unserm Nationalcharakter.

Geringeres als: den Charakter der Bühne mitten durchspalten und aus den castrirten Hälften wieder zwei Ganze construiren wollen, von denen das eine nur Vorbild und das andere nur Spiegel sein soll. Die Bühne aber ist — das liegt im tiefinnersten Wesen ihrer Natur und läßt sich durch keine Theorie wegdisputiren — stets entweder zugleich Spiegel und Vorbild, oder sie kann keines von beiden dauernd sein. Getrennt artet das Vorbild allmälig zur galvanisirten Mumie und der Spiegel zur Carricatur aus. Darum müssen wir die entgegengesetzte Anschauung, mit welcher unsere Herren Kritiker diese eine Linie unserer Skizze weiter ausgeführt haben, als einen unzweifelhaften Mißgriff bezeichnen. Das was unsere Abhandlung im Interesse der Dramatiker so sehr betonte und auch jene besonders hervorhoben, wäre durch Gründung praktischer Theater-Akademien mit derjenigen Organisation, die wir vorschlugen, wohl hinlänglich erreicht. Hätte der junge Dichter dort das, was man in der Bühnensprache die „Mache" nennt, sich angeeignet, wäre er dort durch Aufführung einiger seiner Erstlingsversuche über das savoir faire belehrt worden, und fiele er dennoch auf der größern Bühne neben dem klassischen Repertoir durch, nun dann dürfte er das Fiasco getrost auf Rechnung der Unzulänglichkeit seines eigenen Talents setzen und könnte für die Bühnen-Reformfrage nicht weiter in Betracht gezogen werden.

Wenn unsere Kritiker den bekannten Ausspruch Schillers über die Bildungsstufe des Publikums in unserer Abhandlung schief gedeutet wähnten, so trifft dieser Vorwurf nicht uns. Die Verbindung, in welche sie selbst aus Versehen jenes Citat mit den von uns aufgestellten Reform-Vorbedingungen brachten, lag unserer Intention fern. Niemand als wir pflichtet mit größerer Ueberzeugung der Ansicht bei, daß der Geschmack des Publikums nicht die Tragweite einer „Naturkraft" habe, sondern nur als ein

Resultat von Verkehrtheiten zu betrachten sei, welches mit „Consequenz und System durch die Bühne selbst“ überwunden werden könne. Jedoch ist dabei vorauszusetzen, daß man einer Bühnenverwaltung das Festhalten an der Consequenz und am System auch möglich mache! Ueber diesen letzteren Punkt scheinen freilich unsere Anschauungen nicht mit den Ansichten unserer Kritiker zu harmoniren. Augenscheinlich haben sie bei ihrer theoretisch unantastbaren Behauptung an ein Hoftheater gedacht, an welchem glücklicherweise durch die hochherzige Kunstliebe des Monarchen der Nothwendigkeit einer ängstlichen Rücksichtnahme auf den Geldpunkt vorgebeugt ist. Aber nicht diese seltene Ausnahme ist hier entscheidend, sondern die Regel, der Blick auf die allgemeinen deutschen Theaterverhältnisse. Unsere Kritiker übersahen, daß wir den Satz: „die Anforderungen des heutigen Publikums stellen sich der Theaterreform als ein von der eigenen Lebenskraft der Bühnenleistungen kaum zu bewältigendes Hinderniß entgegen“ — daß wir diesen Satz nicht auf das Schiller'sche Citat stützten, sondern aus den Cassaresultaten fast sämmtlicher deutschen Bühnen der Gegenwart herleiteten. Wir erlauben uns hier die Bemerkung, daß überhaupt alle unsere Reformvorschläge weniger auf das, was nach den Grundsätzen der ästhetischen Theorie das Wünschenswertheste wäre, als vielmehr auf das abzielen, was sich, nach unsern eigenen Bühnenerfahrungen, von dem vielen Wünschenswerthen für die Gegenwart als erreichbar darstellt. Wenn unsere Kritiker den Bühnenverwaltungen zurufen: das ganze Geheimniß, womit ihr dem Publikum wieder Geschmack für das Beste beibringen könnt, „liegt in der Consequenz und im System“, so werden sämmtliche zweihundert und zwanzig deutsche Theatervorstände ihnen antworten: „Sehr schön und auch vollkommen richtig!“ Zweihundert und zehn jedoch werden kopfschüttelnd beifügen: „Mit Consequenz und System würden wir und unsere Theater zehn-

mal bankerott, bevor das Publikum für die bessere Geschmacksrichtung herangezogen wäre; wir brauchen, um die Bilanz des Etats aufrecht zu erhalten, in jeder Woche volle Häuser, und die erzielen wir just durch jene Stücke, welche ihr Aesthetiker uns als schlecht bezeichnet." Wie wollen unsere theoretisirenden Kritiker diesen Einwurf, der in den Finanzverhältnissen der zweihundert und zehn Bühnen leider nur zu wohlbegründet ist, denn überwinden? Wissen sie zur Abkürzung der Heranbildungsperiode eines geläuterten Geschmackes andere ausführbare Hilfsmittel zu nennen, als die sind, welche unsere Denkschrift beantragt? [1]) Wir bezweifeln es. Der Geschmack des Publikums sinkt rascher als er sich hebt: eine schlechte Bühnenverwaltung kann in Jahresfrist mehr verderben, als die genialste Leitung in fünf Jahren wieder gut zu machen vermag. Uebrigens sind die in dieser Beziehung von uns gemachten Vorschläge nicht ganz neu. Wir können uns nur das kleine Verdienst vindiciren, sie zuerst systematisch geordnet und mit dem Hauptheil unserer Abhandlung, nämlich mit der innern Theaterreform, in eine sachgemäße Verbindung gestellt zu haben. Schon längst vor uns hat Richard Wagner in seinen kritischen Abhandlungen, sowie in den Schriften und mündlichen Vorträgen seiner Verehrer gezeigt, auf welche Art eine reformatorische Kunstrichtung dem rascheren Verständniß des Publikums zu übermitteln sei. Man ahme immerhin das Beispiel, welches

[1]) Der freundliche Leser möge nicht vergessen, daß wir oben noch vom Jahre 1868 sprechen. Halten wir auch die 1867 von uns in Vorschlag gebrachten Hilfsmittel noch heute für anwendbar und förderlich, so werden wir doch im weitern Verlaufe unserer Erörterungen noch auf solche wirksamere Radicalmittel kommen, die erst durch die seither glücklich erkämpfte Reorganisation Deutschlands für die dramatische Kunst realisirbar geworden sind. Neue Anmerkung.

der Opern-Reformator und „Zukunfts-Musiker" uns gab, auch bei der Reform des recitirenden Drama's nach. Selbst Theatern, deren pekuniäre Existenz nicht von den Wechselfällen der Tageseinnahmen abhängt, kann eine außertheatralische Exegese dessen, was die Bühne im Innern leisten soll und leisten will, stets nur förderlich, nie aber nachtheilig sein.

Ein „Symptom", dessen Berücksichtigung unsere Kritiker in der Abhandlung vermißten, wurde, wie wir glauben, dort wenigstens indirect in Betracht gezogen. Wir meinen die Beantwortung der Frage: aus welchem Grunde es wohl den Capacitäten des sogenannten jungen Deutschlands fast ebenso wenig, als den Empirikern und Impressarii habe gelingen wollen, auch nur annähernd eine Musterbühne herzustellen, wie sie Göthe einst in Weimar geschaffen? Da sind der Ursachen gar manche, zum Theil auch solcher, an denen jene Capacitäten wahrlich schuldlos sind. Die Ursachen letzterer Gattung wurden in unserer Schrift genannt. Ein Hauptgrund, welcher die Jungdeutschen belastet, scheint uns darin zu liegen, daß nach Göthe kein Bühnenleiter mehr feinfühlend genug war und universell genug dachte, um die Winke zu beachten, welche sich für Aufsuchung und Feststellung des Repertoire's aus dem Verhältnisse der Cultur zu den lebendigen Pulsschlägen der Gegenwart und zu deren Entwickelungs-Graduationen ergeben. Sie alle begingen, ein jeder in seiner Art, eben denselben Irrthum, aus welchem auch das Verlangen nach einer vom Klassischen losgetrennten Bühne für die Modernen entsprang. Sie construirten, je nach ihrem subjectiven Standpunkt, eine Reform-Methode und wollten dieselbe dem Charakter des Theaters octroyiren, anstatt daß sie objectiv die Reform aus dem innersten Wesen der Bühne herausgestalteten und ihre eigenen Inclinationen der Bühnen-Natur unterordneten. Sie gingen, wenn für eine gewisse Gattung von Einseitigkeit dieser

Ausdruck gestattet ist, mit tendenziöser Voreingenommenheit für das Einzelne an die Lösung einer Aufgabe, welche nur durch eine gleichmäßige Liebe für das Ganze zu bemeistern ist. Ob man als Bühnenleiter wie Tieck sich mit dem Mantel einer märchenhaften Romantik schmücke, ob man wie Laube die Feinheiten des französischen Conversationstones cultivire, ob man wie Dingelstedt mit Massen-Gastspielen glänze, ob man wie Bodenstedt Shakespeare-Cultus treibe u. s. w., — so lange man über seinem lieben Steckenpferd dem universellen Charakter der Bühne nicht gerecht werden kann oder nicht gerecht werden mag, wird man zwar einzelne Lichtpunkte neben vielen Schatten, aber nie eine Musterbühne zu Stande bringen. Wenn wir in der Vierteljahrsschrift über diese und ähnliche Reformversuche den sehr geehrten Kritikern zu „flüchtig hinweg schlüpften", so gestehen wir gern, daß dieß mit Absicht geschah. Wir wollten, während wir unsere eigenen Vorschläge pseudonym dem Urtheile der Welt unterbreiteten, nicht entschieden polemisch und mit Hervorhebung von Namen gegen solche Kraftanstrengungen auftreten, die immerhin nicht ohne mannigfaches Verdienst sind, obgleich man ihnen schwerlich die Bedeutung wird zusprechen können, daß durch ihr mehr oder minder eclatantes Scheitern der Beweis für die Unmöglichkeit einer radicalen Reform geliefert worden sei. Die Aufstellung eines mustergiltigen Repertoire's zur Ausfüllung desjenigen Rahmens, welcher nicht nach theoretischen Grundsätzen eingeengt oder erweitert werden darf, sondern im ureigenen Wesen der Bühne sich bereits unwandelbar fest und klar vorfindet, — diese Aufstellung ist eine besondere und zwar sehr schwere Kunst, denn ihr liegt nach dem Gesetz einer höheren Einheit ob, für das ganze Theaterjahr eben dieselbe Aufgabe zu lösen, welche dem Dichter bei Schöpfung seines Werkes für den einzelnen Theaterabend gestellt ist. Wie für jedes einzelne dramatische Product das Geheimniß des nachhaltigen Bühnen-

erfolges auf der Erzielung eines Totaleindruckes beruht, so liegt auch der Gradmesser für die Richtigkeit der Repertoir-stellung darin, daß sich im Gesammtgange der Zusammenfügung das Streben nach einem einheitlichen Ziele manifestire. Dieses Ziel kann nicht willkürlich bestimmt werden, sondern ist durch den innersten Charakter der Bühne bereits unverrückbar fest bezeichnet. Eine reformatorische Bühnenverwaltung hat aus der anerkannten Classicität, sofern deren Ethik noch in den lebendigen Pulsschlägen der Zeit wurzelt oder deutlich nachhallt, und aus den bessern Werken der neuern und neuesten Literatur einen symetrisch gewundenen Kranz zu schaffen, welcher die Entwickelungs-Graduationen der Menschheit bis zu ihrem dermaligen Stadium repräsentirt, und dessen ästhetische Einheit darauf beruht, daß sich in dem durch ihn veranschaulichten Zeitportrait zugleich das Vorbild der Zeit gleichsam herauskristallisire. Nur dadurch wird man die moderne Bühne auf die hohe Stufe, die sie im klassischen Alterthum einnahm, nämlich zum Range einer Bannerträgerin des ethischen Ideals unseres Jahrhunderts, wieder erheben können. Diesem Ziele muß der Bühnenleiter sogar seine eigenen ästhetischen Lieblingsneigungen, seine Voreingenommenheit gegen diese oder jene specielle Kunstrichtung, unterordnen. Er muß, um hemmenden Ballast zu vermeiden, bei seinen Rückgriffen in die Classicität nicht minder als bei seiner Auswahl aus dem Neuen und Neuesten sich das goldene non multa sed multum zur unumstößlichen Maxime machen. Zwar wird er im Anfang gerade hiedurch auf mannigfache Schwierigkeiten stoßen, die theils in der Sache selbst und theils in der Kurzsichtigkeit des Publikums wurzeln. Ja, er wird sogar, ohne für den Augenblick eine Waffe zur Gegenwehr zu besitzen, sich mehrseitigem Tadel bloßgestellt sehen. Wenn aber — was früher oder später zuverläßig eintreffen muß — das Publikum ihn einmal begreifen lernt, dann wird auch der Erfolg seiner

Consequenz um so größer und um so entscheidender sein, je fester er sein Princip mit eiserner Strenge befolgt.

Die klassische Literatur in ihrem ganzen Umfange liegt dem Bühnenvorstand abgeschlossen vor. Die Ausscheidung des noch heute auf den Brettern Lebenskräftigen und in den Rahmen Hineinpassenden von dem, was der Bühne der Vergangenheit angehört, ist Sache seines eigenen Tactes und des Tactes seiner dramaturgischen Räthe. Rücksichtlich der Qualität der Darstellung, sowie rücksichtlich der Nova hängt jedoch seine eigene Leistungsfähigkeit größtentheils vom Grade der Begabung des zur Zeit lebenden Künstler- und Dichtergeschlechtes ab. Hier liegt die Diagnose, laut welcher wir in unserer Abhandlung das Mittel zur Heilung der perennirenden Bühnenkrankheit zu kennzeichnen strebten.

III.

Das „October-Circular“ und die Schauspiel-Reform am Königl. Hof- und Nationaltheater zu München.

Es ist ein öffentliches Geheimniß, daß Se. Excellenz der General-Intendant Herr Carl Frhr. v. Perfall in München die Inspiration zu dem bekannten Circular, welches er im October 1868 sämmtlichen deutschen Bühnenschriftstellern zusendete, unserer vorstehenden Reformschrift entnahm, und zwar dem Passus, welcher sich in obigem Wiederabdruck mit Anführungszeichen auf Seite 54 bis 57 befindet und von uns als das richtige Programm für eine redlich nach durchgreifenden Reformen strebende Bühnenverwaltung bezeichnet worden ist. Niemand als der Verfasser dieser Schrift selbst besitzt also mehr Grund, bei Herrn v. Perfall das subjectiv aufrichtigste Streben nach einer Verbesserung der Bühnenzustände im edelsten Sinne des Wortes vorauszusetzen. Um so inniger ist unser Bedauern, daß wir, ohne unsere eigene Ueberzeugung hinsichtlich der zweckdienlichen Mittel zur Reform mit Füßen zu treten, dem rein theoretischen Schritte des Münchener General-Intendanten nicht beizustimmen vermögen. Das October-Circular mit seinen persönlichen Adressen an all die Hunderte von Schriftstellern, die sich je irgendwo in einem sogenannten „Buchdrama“ versucht hatten, erscheint uns als Einleitungsact zu einer durchführbaren Reform so unpassend, daß wahrlich die

Versicherung von eingeweihten und der Intendanz damals nahe gestandenen Personen dazu gehört hatte, uns den Glauben beizubringen, es sei die Inspiration hierzu wirklich unserer eigenen Schrift entnommen worden. Wer je mit der beschwerlichen Aufgabe betraut war, an einer größern Bühne die zur Disposition gestellten Stücke prüfen zu müssen, der weiß, daß auch ohne directe und persönliche Aufforderung durchschnittlich etwa 400 unbrauchbare Novitäten jährlich eingesendet werden und daß eine Provocation zur unübersehbaren Vermehrung solcher Einläufe eher geeignet ist, den Mechanismus der innern Theaterverwaltung zu verwirren, als zu regeln. Ueberdieß haben die kümmerlichen Resultate aller Preisausschreibungen längst zur Genüge bewiesen, daß dramatische Talente nicht durch äußerliche Provocationen geschaffen werden können, wenn auch unbestreitbar wahr bleibt, daß sie unter der Ungunst der dermaligen Theaterzustände theils sich selbst zum Schweigen verurtheilen und theils verkümmen müssen. Wir möchten jedem Bühnenvorstand, der mit Versprechungen vor die Oeffentlichkeit tritt, den beflügelten Ausspruch citiren: „Der Worte sind genug gewechselt, laßt uns endlich Thaten sehen!“ Der erste Reformschritt des Freiherrn v. Perfall war ein Mißgriff: statt unter dem vorhandenen Guten das Beste tactvoll auszuwählen und auf die Bretter zu befördern, wähnte er durch eine möglichst bunte Mischung von Autoren-Namen ohne Sichtung die Reform erzwingen zu können; statt einfach und ohne persönliche Adresse die dramatischen Geister der Nation zu versichern: „wer sich berufen fühlt, mit uns für das höchste Kunstziel zu ringen, der sei fortan willkommen“, wendete er sich an das bunte Gros des in allen Farben schillernden Poetenstandes und verstieß gegen das Fundamentalprincip einer gesunden Reform, indem er den just für die dramatische Kunst goldenen Ausspruch non multa sed multum ins Gegentheil verkehrte. Ehe wir klar

ausdrücken können, was hierunter gemeint sein soll, müssen wir einen Blick auf die gefährlichen Wirkungen und Folgen des October-Circulars werfen, aus denen sich sodann der Sinn unserer Worte von selbst ergibt.

Da tritt uns zunächst eine Ueberfülle von eingegangenen Verpflichtungen entgegen. Die Fälle, in welchen Herr v. Perfall positive und schon vor Jahren gemachte Zusagen bis zur Stunde noch nicht erfüllte, scheinen bereits zu Dutzenden angewachsen zu sein. Wenigstens erhielten wir von mehreren unserer Herren Collegen Briefe voll der bittersten Klagen über die gänzliche Unzuverläßigkeit der ihnen vom Münchener Hoftheater-Intendanten gemachten Versprechungen. Wir wissen, daß, wegen unläugbar nicht erfüllter Zusagen, in den literarischen Kreisen die Zahl derer, welche sogar an seiner persönlichen Ehrenhaftigkeit zu zweifeln beginnen, keine ganz kleine mehr ist und daß sie täglich wächst. Nebenbei auch darum, hauptsächlich aber in Rücksicht auf die Kunst selbst, halten wir es nicht für zwecklos, hier auf dieß seltsame Vorkommniß näher einzugehen. Gegen die eine Hälfte der erhobenen Vorwürfe haben wir Herrn v. Perfall in Schutz zu nehmen und jeden Verdacht persönlicher Unehrenhaftigkeit oder des Mangels an gutem Willen entschieden als grundlos zu bezeichnen, wenn wir auch nicht umhin können, die dermalige Hofbühnenverwaltung bezüglich des recitirenden Drama's als eine höchst confuse zu charakterisiren. Die Uneinlösbarkeit so mancher übernommenen Verpflichtung erwuchs aus dem ebenso unbedacht erlassenen als planlos gehandhabten October-Circular. Wir glauben das Lob und den Tadel, der in diesem Ausspruche für Herrn v. Perfall liegt, mit wenigen Worten begründen zu können.

Als Hr. v. Perfall sich der Riesenaufgabe unterzog, eine neue Aera für die dramatische Kunst in Deutschland herbeiführen zu wollen, hatte er augenscheinlich von den vielen

Klippen und von den ungeheuren Schwierigkeiten, an deren Ueberwindung sich nur die Kraft eines in der Literatur und im Bühnenwesen vollkommen bewanderten Mannes wagen dürfte, kaum eine schwache Ahnung. Seinem ersten unpraktischen Schritte schloß sich ein noch weit unpraktischerer zweiter an. Die Art, wie auf Grund des October-Circulars im innern Directionsbureau vorgeschritten wurde, muß vollends als ein eclatantes Unzweckmäßigkeitsverfahren charakterisirt werden. Wir sprechen hiemit durchaus nichts Neues aus, sondern können uns getrost auf unsere eigenen Rathschläge vom Jahre 1867 stützen. Die Abhandlung „Ueber die moderne Bühne und die Mittel zu ihrer Reform" bezeichnet (auf Seite 70 des vorstehenden Abdrucks) den „Appell an alle volksthümlichen Dichter Deutschlands" (aber kein persönlich adressirtes Circular) und den Appell an den noch von keiner komödiantischen Routine verderbten Nachwuchs des Künstlerstandes ausdrücklich nur als die zwei „der Reform nothwendig vorauszugehenden Einleitungsschritte", und fährt dann wörtlich fort: damit wäre „erst gleichsam ein Theil des Materials gewonnen, aus welchem der psychologische Neubau der modernen Bühne geschaffen werden müßte. Der eigentliche Entwurf zum Neubau, sowie dessen vollständige Ausführung, wäre Sache der innern Theaterleitung, und von der Qualität dieser letztern, von ihrem richtigen oder unrichtigen Blicke, hinge es ab, ob aus unsern Vorschlägen nur irgend ein pikantes Curiosum oder ein in Wahrheit zeitgemäßes Theater hervorgehen könnte. Wie den Kennern der innern Bühnentechnik wohl ohne ausdrückliche Versicherung einleuchten muß, wäre ohne eine gleichzeitige und radicale Reformation des gesammten bisherigen Theatergeschäftsganges die Beachtung unserer Vorschläge undenkbar. Ein nach der herkömmlichen Schablone construirtes Directionswesen bräche gegenüber den neu an dasselbe herantretenden Anforderungen haltlos

in sich selbst zusammen." So hatten wir im Juni 1867 geschrieben. Die Uneinlösbarkeit der von Herrn v. Perfall öffentlich und privatim gemachten Versprechungen bestätigt jetzt die Richtigkeit unserer Voraussage. Der subjectiv sehr wohlmeinende Herr hat sich mehr auf die Schultern geladen, als er zu tragen vermochte, und sein verhängnißschwerer zweiter Mißgriff bestand darin, daß er, indem er die Reform wollte, dennoch an der herkömmlichen Directions-Schablone festhielt und von ihr, anstatt auf den Reformpfad zu gelangen, in eine zwickmühlenartig sich krümmende Sackgasse hineingedrängt wurde. Im allgemeinen Interesse der dramatischen Kunst kann nicht laut genug beklagt werden, daß der mit so aufrichtiger Kunstbegeisterung in sein schweres Amt eingetretene Mann gleich im Anfang seiner Geschäftsleitung das Unglück hatte, untauglichen Rathgebern in die Hände zu fallen und von ihnen nach allen Seiten hin zu einer Menge von Zusagen und Versprechungen verleitet zu werden, die ein Bühnenvorstand unmöglich erfüllen kann und deren Erfüllung vielleicht in den wenigsten ihm jetzt vorliegenden Collisionsfällen den Interessen der dramatischen Kunst förderlich wäre. Nicht auf ihn persönlich, sondern auf seine ungenannten Rathgeber mag wohl die Hauptschuld der bisherigen Erfolglosigkeit des Münchener Schauspielreform-Versuches zu wälzen sein.

Erfolglos? so hören wir hier die enragirten Bewunderer des von Fortuna reichlich bedachten Mannes einwenden. Wo ist die Bühne, die sich rühriger zeigte als das Münchener Hoftheater? Wurde nicht, nur quantitativ betrachtet, dort in den letzten drei Jahren an Einstudiren alter Stücke und an Vorführung von Novitäten wahrhaft Erstaunliches geleistet? Wohl! das Personal hat im Memoriren eine bewundernswerthe Fertigkeit erprobt und sich mitunter den undankbarsten Aufgaben mit wahrhaft stoischer Selbstaufopferung eifrigst unterzogen. Aber — kristallisirt sich im Reiche der Kunst die Qualität aus einer sich

planlos überstürzenden Quantität heraus? Groß ist die Zahl der seit drei Jahren neu einstudirten alten Stücke, bei denen es wohl nicht erst einer Darstellung bedurft hätte, um über deren Unhaltbarkeit auf dem heutigen Theater sich Klarheit zu verschaffen. Groß ist auch unter der langen Reihe vorgeführter Neuigkeiten die Zahl der gefallenen Leichen, groß also die unnütze Verschwendung der Zeit und der disponibeln Darstellungskräfte an verlorene Experimente. Nur beispielsweise theilen wir zur Rechtfertigung dieses Ausspruches das Neuigkeitsrepertoir aus dem jüngst abgelaufenen Jahre mit. Es bestand in folgenden Stücken: Die erste Walpurgisnacht, König Erich XIV., Deutschlands Auferstehen, Herrn Kaudels Gardinenpredigten, die Arbeiter, das eiserne Kreuz, der Narr des Glückes, Reden muß man, die Hermannsschlacht, die Franzosenbraut, des Kriegers Frau, ein Engel, die gelehrten Frauen, unter der Linde von Steinheim am Main, Mazarin, der Friede, der Maler, fromme Wünsche, unter dem Siegel der Verschwiegenheit, der Arzt wider Willen, eine Heirath unter Ludwig XIV., Meister Dürers Erdenwallen, Landfrieden, der Graf von Hammerstein, die böse Stiefmutter, Biegen oder Brechen, Hypothekennoth, die Kaiserglocke von Speier, die Herzogin, zu Hause, der kategorische Imperativ, und Firdusi. Gewiß eine stattliche Zahl, in zwölf Monaten zwei und dreißig Novitäten, darunter aber kaum sechs von einigem höheren Werth, und das einzige, welches eine wirkliche literarische Bedeutung beanspruchen kann, ohne allen und jeden dramatischen Nerv! Da suche nun ein Aesthetiker, ohne selbst zu erblinden über der fruchtlosen Mühe, das ethische Princip heraus, nach welchem man in München das Schauspiel denn eigentlich regeneriren will! Da deducire Jemand heraus, daß wir mit dem Vorwurf, Herr v. Perfall verwechsle bei seinem Reformversuche das Massenhafte mit dem Zweckdienlichen, ihm unrecht thun.

Kaum hatte Herr v. Perfall das October-Circular versendet, so waren auch schon mehr Stücke von ihm angenommen, als eine Theaterleitung in einem vollen Decennium mit Umsicht auf die Bretter zu befördern vermöchte. Dilettanten, welche einen Stoß von anderwärts längst abgewiesenen Versuchen in ihrem Pult besaßen, sendeten dieselben umgehend mit höflichstem Dank für das erhaltene Circular ein und erhielten vom dienstbereiten Herrn als Gegencompliment die Zusage der Aufführung. Ernste Dramatiker von Fach, welche den gutgemeinten Schritt der Münchener Intendanz nicht mißbrauchen wollten und demzufolge sich mit erhöhtem Eifer an die Schöpfung stichhaltiger Novitäten wagten, kamen mit ihrer nicht so rasch zu liefernden Gabe bereits zu spät, um das Eingangsthor noch offen zu finden. Zwar erhielten auch sie noch bereitwillige Zusagen, daß ihre Werke angenommen seien. Doch befinden sich unter den Autoren letzterer Gattung mehrere, die noch heute, zwei bis drei Jahre nach erfolgter Acceptation ihrer Dichtungen, über den Zeitpunkt der endlich erfolgenden Aufführung in absoluter Unklarheit gehalten werden, unter dem Vorgeben, dieser Zeitpunkt sei wegen überhäuftem Stoffandrang gänzlich unbestimmbar geworden. So hat denn Herr v. Perfall in demselben Moment, in welchem er durch sein October-Circular den Dichtern die Pforte zum Kunsttempel mit schön klingenden Worten erschloß, ihnen den Eintritt durch verkehrte Thaten auch schon wieder verrammelt. Selbst Shakespeare oder Schiller, klopften sie erst heute als Neulinge an seiner Bureau-Thüre an, fänden vorläufig keinen Einlaß mehr ins Repertoir und müßten in der Theaterbibliothek auf Erlösung harren, wie der verstorbene Römling im Fegefeuer. Die Stellen sind eben besetzt; ob gut oder schlecht, darum kümmerte man sich schon von Anfang an nicht und scheint sich in jedem Jahre noch weniger darum zu kümmern. Bereits hängt in München die Förderung der

Novitäten von Rücksichten ab, welche mit der Aesthetik und der Kunst von jeher und naturgemäß auf schlimmem Fuß standen. Daher schadete das seiner Zeit so viel gepriesene Circular dem Neuerblühen der dramatischen Poesie weit mehr, als es ihm frommte: es hat vorübergehend die Dichter durch einen trügerischen Hoffnungsschimmer gestachelt, um ihnen hintenher durch recht eclatante, fast an offenbare Verhöhnung streifende Vorfälle die ganze Rechtslosigkeit ihrer traurigen Lage wieder einmal recht drastisch und abstoßend ad oculos zu demonstriren. Dieß ist wohl die einzige bisher gereifte Frucht der v. Perfall'schen Schauspiel-Reform. Das Ereigniß hat nicht bloß locale Bedeutung und ein noch etwas tieferes Eingehen auf dasselbe scheint uns, als in der Sache begründet, keiner Entschuldigung zu bedürfen.

Das Crethi und Plethi der seit drei Jahren von der Münchener Hofbühne vorgeführten Novitäten beweist unumstößlich die eine von folgenden zwei Behauptungen: Entweder besteht zur Zeit ein trostloser Mangel an brauchbaren ethischen Novitäten; oder: die Urtheilslosigkeit derjenigen Herren, von welchen in München die Inscenirung eingelaufener Theaterstücke abhängt, hat einen trostlosen Grad erreicht.[1]) Welche von

[1]) Mit Vergnügen nehmen wir hier Notiz von der kürzlich erfolgten Ernennung des Hofschauspielers Herrn Possart zum kgl. Hoftheater-Regisseur. Herr Possart ist nicht nur ein genialer Mime, sondern auch ein vielseitig gebildeter Mann mit sehr tüchtigem Urtheile, von dem sich zuverlässig ein günstiger Einfluß auf die künftige Repertoir-Aufstellung erwarten läßt. Unter den bisherigen Regisseuren war wohl Herr Hofschauspieler Richter ohne Macht, denn wir haben von seinen ästhetischen Kenntnissen eine viel zu gute Meinung, als daß wir ihm eine Mitschuld am bisherigen Gange des Novitäten-Repertoirs und der wiederholten Rückgriffe auf längst antiquirte Stücke zumessen dürften. Daß Herr v. Perfall bei seinem Amtsantritt eine kräftige Stütze in dem Oberregisseur Herrn Jenke finden zu können wähnte, hat uns von jeher gewundert. Herr Jenke war zwar in seiner Jugend ein recht gewandter Charakteristiker im

diesen zwei Behauptungen zu bejahen wäre, mag hier unerörtert bleiben. Beide sind ohne Einfluß auf die Beantwortung der weitern Frage: wer wohl unter den zwei in Conflict gerathenen Parteien das größere Unrecht begehe, ob die Dichter, welche vom Intendanten die endliche Aufführung ihrer vor bereits drei und zwei Jahren fest angenommenen Novitäten erwarten, oder Herr v. Perfall, der gegenüber diesen Anforderungen sich in der Rolle des Verletzten gefällt und passiv bleibt? Die Antwort scheint uns so zweifellos zu sein, daß wir sie unseren Lesern überlassen zu dürfen glauben. Es ist eine höchst einfache Rechtsfrage, die jedoch in ihren Consequenzen sich zu einer Culturfrage erweitert. Woher soll der deutschen Bühne ein besseres Neuigkeits-Repertoir kommen, wenn die Dramatiker, die so gut wie andere Menschen ihre Lebensbedürfnisse mit dem Ertrage ihrer eigenen Leistungen erringen müssen, drei volle Jahre nach Einreichung und dritthalb Jahre nach erfolgter fester Acceptation eines Stückes nicht nur noch keinen Heller Tantième fließen sahen, sondern nicht einmal mit irgend welcher Sicherheit für die fernere Zukunft auf einen Heller rechnen können? Was würde wohl der Gewerbtreibende, der Kaufmann, der Producent jeder Gattung sagen, wenn er sich bezüglich des Absatzes seiner Producte in einer ähnlichen Lage befände, in der Lage nämlich, den Zeitpunkt irgend welcher Ertragsfähigkeit seiner Leistungen niemals, selbst bei längst abgeschlossenen Verträgen niemals absehen zu können? Gewiß, er würde eine solche Lage als den Ruin seiner eigenen Leistungsfähigkeit bezeichnen müssen; er würde die Verhältnisse, unter denen so etwas möglich ist, nur als anarchische zu charakterisiren vermögen. Und ohne Zweifel hätte er mit

heiteren Fach. Aber von einem Mann, welcher seine kräftigsten Mannesjahre als Komiker an dem kleinen Theater in Oldenburg verlebt hatte, ließ sich doch wohl kaum der umsichtige Fernblick erwarten, welcher zu einer Schauspielreform in „Neu-Athen" unerläßlich gewesen wäre.

diesem Ausspruche recht. Wo im geselligen und im geschäftlichen Verkehr kein gegebenes Wort mehr heilig wäre, wo man Uebereinkünfte und Verträge nur zu dem Zweck schlöße, um sie zu brechen, da geriethe bald alle gesunde Lebensthätigkeit in eine bedenkliche Stockung und die sociale Ordnung triebe rasch dem abschüssigen Stadium einer barbarischen Rohheit zu. So sehr nun auch die Kunst als solche im Reich der Ideale steht, unterliegt sie doch in ihrem Vertrieb den Gesetzen der socialen Ordnung. Die Verwilderung, welche im modernen Bühnen-Repertoir zu Tage tritt, ist hauptsächlich durch das regellose, das geradezu anarchische Verfahren der Bühnenleiter gegen die Bühnenschriftsteller möglich geworden. Dieß zunächst hat schon seit Jahren just unsere besten Dichter dem Theater entfremdet. Sollte jetzt die Schauspiel-Reform von einem Vorgehen zu hoffen sein, durch welches jene aus früherer Trägheit eingenistete Anarchie sich systematisch auszubilden und als Aushängeschild für einen vorgeblichen, jedoch in Wahrheit schwerlich mehr vorhandenen Kunsteifer zu figuriren beginnt? Gewiß nicht: Jedermann kann in diesem Aushängeschild nur den Beweis erblicken, daß es den bisherigen Räthen der Münchener Hoftheater-Intendanz von Anfang an nicht bloß in qualitativer, sondern auch in quantitativer Beziehung an dem benöthigten Fernblick auf die Grenzen der theatralischen Leistungsmöglichkeit bedenklich mangelte. Hiedurch wurde denn auch fast nothgedrungen in der Hof-Bühnenverwaltung eine bedenkliche Nebeneigenschaft heimisch, die nicht nur bei einer öffentlichen Anstalt, sondern auch bei jedem Privatgeschäfte, wo sie sich einnistet, als grober Fehler verurtheilt werden muß. Wir fürchten, durch eine nähere Bezeichnung unartig zu erscheinen, und wollen daher nur auf die Wirkung jener Nebeneigenschaft hindeuten, die in der Regel beim Kaufmann den Credit, beim Kunstvorstand das Vertrauen zu gefährden pflegt. Wir sind vollkommen über-

zeugt, daß — vielleicht mit Ausnahme von ein paar persönlichen und privatim protegirten Freunden des Intendanten — gegenwärtig kein einziger Dichter in ganz Deutschland mehr auch nur für die Dauer eines Tages seine Kraft an das October-Circular wagen möchte, ohne schon im Voraus den Tag für einen verlorenen zu halten. Herr v. Perfall selbst muß seine Mißgriffe wohl längst als solche erkannt haben. Möge er endlich dem gemäß handeln und sich aus der zweifellos auch für ihn persönlich beschwerlichen Sackgasse durch einen Schritt befreien, der zwar etwas Gewaltsames an sich hätte, jedoch nach Maßgabe der Sachlage kaum zu vermeiden sein dürfte. Die aus vollkommen entschuldbarer Unerfahrenheit erwachsenen Irrthümer offen einzugestehen und dadurch für die Reform den gangbaren Pfad zu gewinnen, wäre immerhin besser, als das ganze Reformwerk der Erhaltung des Scheines einer Großthat zu Liebe preisgeben, welche ohnehin längst von allen Sachverständigen als illusorisch erkannt wurde. Dadurch könnte er den Boden zu nicht bloß scheinbaren, sondern zu wirklichen Großthaten gewinnen. Leider aber scheint keine solche Umkehr, sondern eine Ueberraschung ganz anderer Art in nächster Aussicht zu stehen. Wie uns nämlich vor Kurzem aus untrüglicher Quelle versichert wurde, hat die Münchener General-Intendantur, nun vom extremen October-Circular auf ein entgegengesetztes Extrem überspringend, neuestens unter ihre Directions-Principien den Grundsatz aufgenommen, daß künftig keinem Dramatiker mehr eine bestimmte Zusage bezüglich des Zeitpunktes der Darstellung seiner Stücke ertheilt werde. Das also wäre der Culminationspunkt der Reform, welche Herr v. Perfall im October 1868 in so zuversichtlichen Ausdrücken öffentlich ankündigte und damals in den subventionirten „Münchener Propyläen" und in dem nicht subventionirten Weltblatt „Allgemeine Zeitung" durch eine gewandte Feder eingehend

erörtern ließ? Was seine eigene frühere Geschäftsunerfahrenheit verschuldete, das sollen jetzt die Dichter büßen, weil nicht alle zur geduldigen Hinnahme endloser Verschleppungen Lammesblut genug besaßen und weil nicht alle reich genug sind, um literarische Vertragsbrüche ohne empfindlichen Umsturz ihrer Jahres-Bilanz über sich ergehen lassen zu können? Durch eine wenn auch nicht in Worten, doch thatsächlich manifestirte Vogelfrei-Erklärung gerade derjenigen Kunstkräfte, ohne deren eifrigste Mithilfe die beabsichtigte Bühnenreform ewig ein Ding der Unmöglichkeit bleibt, wähnt er jetzt den Ruf eines Bühnenreformators steigern zu können? Wir waren bisher der Ansicht, Herr v. Perfall selbst habe, bevor er seine Hofstelle erhielt, den im Allgemeinen sehr beschränkten Finanz-Etat des deutschen Dichter- und Tonkünstlerstandes durch eigene Erlebnisse hinlänglich kennen gelernt, um aus den dringenden Mahnungen solcher Dramatiker, welche durch unleugbare und allzu lange unerfüllt gebliebene Zusagen in drückende Geldverlegenheiten gerathen sind, auch jetzt noch eine andere Lehre für seine Geschäfts-Methode zu ziehen! So bestimmt auch die Nachricht von der bereits beschlossenen Vogelfrei-Erklärung auftritt und obwohl wir dieselbe sogar in einzelnen uns bekannt gewordenen Beispielen durch Thatsachen bestätigt finden, können wir dennoch kaum voraussetzen, Se. Excellenz werde nach reiflicherer Erwägung an einem im Unmuth gefaßten Entschlusse festhalten, der seinen Namen in der öffentlichen Meinung und in der Kunstgeschichte rettungslos ruiniren müßte. Dennoch oder vielmehr gerade deßhalb hatten wir einen zwingenden Anlaß, die Genesis des October-Circulars und seiner Ausführung hier einer sachlichen Kritik zu unterbreiten. Die bekannte Thatsache, daß die Inspiration zu jenem Circular aus einer mißverstandenen Deutung unserer Reformschrift von 1867 erfloß, hat vielfach die Meinung erzeugt, als sei in München seither die Realisirung unserer

Reformvorschläge versucht worden. Sollten wir diese Verwechslung mit dauerndem Schweigen über uns ergehen lassen und ein verkümmertes Kind, das einen ganz andern Vater besitzt, vor der öffentlichen Meinung als das unsrige adoptiren? Unsere Reform-Vorschläge waren (wie der Leser sich aus dem Wortlaut jener Abhandlung und des Nachtrags vom Juni 1868 bereits überzeugt haben wird) auf eine sowohl in Sichtung des alten als in Aufnahme des neuen Repertoirs schonungslos streng einschneidende ästhetische Kritik als conditio sine qua non basirt; der v. Perfall'sche Anlauf zu einer Reform stützte sich sowohl für Auswahl des alten als für Einfügung des neuen Repertoirs auf ein theils kritikloses, theils rein theoretisch kritisirendes Laienregiment und auf zeitraubende Extravaganzen, er glich eher einer Travestie auf jene, als einer Verwirklichung derselben. Dürften wir nun die Travestie mit der Sache selbst verwechseln und das Reformproject für ad absurdum geführt erklären lassen? Dürften wir die Verwechslung der Folgen innerer Theaterleitungsschäden mit den erzielbaren Resultaten einer gesunden Bühnenleitung schweigend hinnehmen und die öffentliche Meinung über das Punctum saliens der Theaterkrisis dauernd irre leiten lassen? Dann hätten wir dem Studium der Frage, ob die Bühne auch heutzutage noch die Trägerin des ethischen Zeitbanners werden könnte, umsonst die größere Hälfte unseres bisherigen Ringens gewidmet und müßten unser eigenes Leben für ein verlorenes erklären. Diesen Selbstmord wird uns Niemand zumuthen, selbst nicht Herr v. Perfall. Wenn man am Münchener Hoftheater im Bereiche des recitirenden Drama's mehr als den bloßen Schein einer Bühnenreform anstrebte, so durfte man unserer Reformschrift entweder gar keine Anregung entnehmen, oder man mußte den ganzen Inhalt jener Schrift adoptiren. Ein System ist kein System mehr, wenn man bloß eine Voraussetzung desselben hinkend verwirk-

ſicht, und die Conſequenzen ungezogen läßt. Noch wären unſere Principien erſt zu erproben. Bis zur Stunde hat kein deutſches Theater verſucht, ſie redlich und conſequent durchzuführen. Redliche und conſequente Durchführung aber wäre, ſo wie die Sachen ſtehen, nach unſerer Anſicht auch für Herrn v. Perfall der einzige Weg zur Rehabilitirung ſeines artiſtiſchen Namens in den literariſchen und Kunſtkreiſen.

IV.

Die dramatische Kunst in Stuttgart und das Theater zu Leipzig.

Wenn man die Theateragentur-Journale durchblättert, so möchte man wähnen, in der Metropole des Schwabenlandes sei eine neue Blüthenperiode der dramatischen Kunst bereits in vollem Anzuge und es liege nur an der Verknöcherung der gemüthlichen Stuttgarter, daß Herr v. Wehlen, genannt Dr. Feodor Wehl, nicht schon allgemeiner als der erlösende Messias des Theaters gefeiert werde. Selbst der in den früheren Jahrgängen über Kunst und Literatur gut berichtete „Illustrirte Kalender für 1872“ von J. J. Weber, der nebenbei auffallender Weise die Stuttgarter Hoftheaterintendanz als unbesetzt bezeichnet und den Untergebenen des thatsächlich amtirenden Intendanten, den Herrn Hofrath Wehl, als das Factotum der Hofbühnenleitung hinstellt, vindicirt dieser Leitung einen Tact, laut welchem das dermalige Stuttgarter Theater unbedingt als das erste und hervorragendste in Deutschland erscheint. Eine verschämte Notiz unter der literarischen Rundschau desselben Kalenders, in welchem den harmlosen Jugendergüssen Willibald Winckler's, des verstorbenen Journalanwalts der Wehl'schen Stuttgarter Dramaturgenthätigkeit, eine nicht vorhandene Bedeutung zugesprochen und daneben aus der Kriegslyrik vom

Jahre 1871 ein von F. Wehl im Jahre 1870 geschriebenes und veröffentlichtes Gedicht als einziges Citat wörtlich wieder allegirt wird, läßt uns einen Wahrscheinlichkeitsschluß auf die Eigenart der journalistischen Coterie machen, welcher man diese Staubwolken der Buchdruckerschwärze zu danken hat.

Dieß veranlaßt uns, auch die Stuttgarter Hofbühne hier in den Bereich unserer Besprechungen herein zu ziehen, obwohl Wehl's dramaturgische Thätigkeit im Uebrigen für die Zwecke des vorliegenden Buches nur ein negatives Material zu liefern vermag. Würde in jeder deutschen Stadt auch nur ein einziger Schriftsteller von einigem Ansehen, unserm Beispiele folgend, der Wahrheit in seiner nächsten Umgebung furchtlos zum Siege verhelfen, dann wäre auch schon hiedurch ein nicht ganz unwesentlicher Schritt vorwärts der Reform entgegen gethan. Je allseitiger die Diagnose der Bühnenkrankheit geklärt wird, desto lauter und dringender macht sich das Bedürfniß der Heilung geltend. Wir müssen scheinbar hier etwas weiter ausholen, obgleich wir streng bei der Sache zu bleiben gedenken.

Wer als Fremder einige Zeit in Stuttgart wohnt, dem muß vor Allem auffallen, daß daselbst das Theater mit dem socialen Leben weit loser zusammenhängt, als in den meisten Städten Mittel- und Norddeutschlands, als selbst in Wien oder München und sogar im kleineren Mannheim oder Carlsruhe. Nur selten hört man im geselligen Verkehr mit Interesse von der Hofbühne sprechen. Wenn es geschieht, so überwiegt eine pessimistische Stimmung das kärgliche Lob. Die Frequenz des Schauspiels ist schwach, doch erzielen hie und da einzelne Stücke, durch welche dem Geschmack der Einwohner Rechnung getragen wird, noch volle Häuser. Die Oper ist gut besucht. Da bewähren sich Herr Sontheim, Frl. Schröder mit noch ein paar andern tüchtigen Gesangskräften als die Magnete der Theaterkasse, und der im Allgemeinen sehr schonend und nachsichtig kritisirende Schwabe ent-

schuldigt oder übersieht wohl auch darüber gerne die Schwächen des Ganzen.

Leicht ist daher der nur flüchtig durch Stuttgart reisende Fremde geneigt, dem Gros der Einwohnerschaft Geschmack und Kunstsinn abzusprechen. Dennoch wäre ein solches Urtheil ebenso voreilig als ungerecht. Die auffallende Theilnahmslosigkeit an den Vorgängen hinter und vor den Theater-Coulissen gerade in der Hauptstadt des süddeutschen Buchhandels, in der man ein hervorragendes Interesse auch für die dramatische Kunst voraussetzen sollte, hat ihren tiefern Grund nicht in der sonst für alles Schöne leicht zu begeisternden Eigenthümlichkeit des schwäbischen Volkscharakters, sondern in der Entwickelungsgeschichte des Hoftheaters selbst.

Durch eine während Jahrzehnten aufrecht erhaltene Mißverwaltung sind der Einwohnerschaft Stuttgarts die Sympathien für das Institut entleidet worden. Unter dem Vorgänger des jetzigen Intendanten waren die zufälligen Launen einzelner einflußreichen Personen für den Gang und die Leistungen der Anstalt maßgebend gewesen. Bei Festsetzung des Repertoirs und bei neuen Engagements war der öffentlichen Meinung keine Rechnung getragen worden, in der irrigen Voraussetzung, daß ein mit nicht unbeschränktem Zuschuß dotirtes Hoftheater die Gunst der Einwohnerschaft entbehren könne, ohne just dadurch seinen Nimbus verlieren zu müssen und der Stagnation entgegengetrieben zu werden. Als Herr v. Gall, welcher die von ihm selbst schon 1844 zu Oldenburg publicirten Bühnenleitungsgrundsätze in Stuttgart eher mit Füßen getreten als sich zur Norm gemacht hatte, 1869 endlich von der Intendanz zurücktrat, war der Pessimismus bereits zu fest gewurzelt, als daß er mit Palliativen zu überwinden gewesen wäre. Dennoch unterblieb die unerläßliche Radicalreform. Gall's Nachfolger, der Hofdomänenkammerpräsident Herr v. Gunzert, unterzog zu-

nächst den unverhältnißmäßig hoch gestiegenen und nicht durchgängig zur Förderung der Kunst ausgebeuteten Finanz-Etat einer Reduction und erleichterte dadurch die Last der königlichen Civilliste. Eine Reform des Instituts auch nach dieser Seite hin war sehr nöthig gewesen und wir können der parteilosen Strenge, mit welcher Herr v. Gunzert sie durchführte, nur Anerkennung zollen. Es ist eine falsche Ansicht, daß man, um ein gutes Theater zu organisiren, verschwenderischen Haushalt führen müsse und in einer intelligenten Stadt mit über 80,000 Einwohnern eines jährlich nach Hunderttausenden zählenden Zuschusses bedürfe. Wir werden weiter unten zeigen, daß es Städte in Deutschland gibt, welche mit ungefähr der gleichen Einwohnerzahl und ohne Subvention ein besseres Theater besitzen, als Herr v. Gall mit einem Jahreszuschuß von beiläufig 300,000 Gulden (wie uns officiös versichert wurde) den Stuttgartern hinzustellen vermocht hatte. Sonach war die erste durchgreifende Amtshandlung des Herrn v. Gunzert nur zu loben. Hätte er sich damit begnügt, hätte er nach Regelung des Finanz-Etats die nur provisorisch übernommene Intendantur an einen gewiegten und erprobten Fachmann abgetreten, so wäre die kurze Zeit seines Amtirens durch ein unsterbliches Verdienst um das Institut makel- und tadellos verewigt gewesen. Doch nun getraute sich Herr v. Gunzert auch die weit schwierigere Lösung des artistischen Problems zu und ließ sich zu dauernder Führung der Intendantur-Geschäfte verleiten. Damit hatte er denn die Bestellung eines Saatfeldes übernommen, zu dessen Bepflanzung es ihm an den benöthigten Vorkenntnissen und Erfahrungen gänzlich gebrach. Zum Unglück für das Institut begegnete ihm gleichzeitig das Versehen, daß er sich durch einen artistischen Beirath ergänzte, welcher in praktischen Bühnen-Angelegenheiten fast so sehr wie er selbst noch ein Neuling war und überdieß mit halb unklaren und halb utopischen Reform-

Projecten vom Journalistentische in die ihm doppelt fremde Stellung eintrat. Doch — bleiben wir noch einen Augenblick bei der materiellen Seite unseres Thema's stehen!

Herr v. Gunzert gilt, und zwar mit vollstem Recht, als ein ausgezeichneter Finanz-Verwaltungsbeamte. Jedoch ist bezüglich der Bühne sehr zu betonen, daß die einfache Finanz-Verwaltung und die Theaterfinanz-Verwaltung zwei so wesentlich verschiedene Dinge sind, wie etwa die Arithmetik und die Mathematik. Jemand kann ein unübertroffener Arithmetiker sein und dennoch von der Mathematik nicht das Geringste verstehen. Bei einer wahrhaft ökonomischen Theaterfinanz-Verwaltung kommen nicht bloß die arithmetischen Zahlen, sondern auch die artistischen Factoren in Betracht, und zwar letztere manchmal noch weit mehr, als erstere. Das Rechnungsbuch des Kassiers weist nur nach, was an Ausgaben erspart und was thatsächlich eingenommen wurde; aber es gibt keine Aufschlüsse darüber, was an erzielbaren und dennoch verpufften Mehreinnahmen durch ein mangelhaftes Repertoir, durch verfehlte Engagements und Rollenbesetzungen, durch unzulängliche Arrangements und artistische Mißgriffe aller Art in Verlust kam. Wenn ein Bühnenvorstand z. B. 4000 fl. ausgibt und dadurch 4100 fl. Einnahmen erzielt, so ist das recht schön. Wenn er aber auf dasselbe Loos z. B. 5000 fl. Einsatz wagt und dadurch 12,000 fl. Einnahme sichert, so ist das noch weit schöner und sogar auch weit ökonomischer: dort beträgt der Reingewinn nur 100 fl., hier ist er durch den richtigen Mitansatz der artistischen Factoren bereits auf 7000 fl. gestiegen. Herr Intendant v. Gunzert wird sich ohne Zweifel über unser Rechenexempel mit der sehr wahren Thatsache zu trösten wissen, daß unter seinem Amtsvorgänger die Ausgaben weit größer und dennoch die Einnahmen weit niedriger waren, als seit seiner Geschäftsleitung. Doch was beweist das? Nichts, außer daß früher der Calcul noch schiefer stand. Wenn in

einer Stadt von Stuttgarts Einwohnerzahl in dem einzigen und verhältnißmäßig kleinen Schauspielhause heutzutage die Hälfte des Jahres vor leerem oder nur halb besetztem Zuschauerraume gespielt werden muß, so ist eine genaue Erörterung der noch immer nicht beseitigten Anlässe zu dieser traurigen Erscheinung wohl nicht minder interessant als nützlich.

Die Stuttgarter Hofbühne zählt selbst nach der von Herrn von Gunzert vorgenommenen Reduction des Ausgaben-Etats noch zu den vier höchst dotirten von Deutschland. Auch besitzt sie nicht bloß in der Oper, sondern auch im Schauspiel einzelne ausgezeichnete Darstellungskräfte. Unter letzteren zählt z. B. die treffliche Künstlerin Leonore Wahlmann unbedingt zu den gegenwärtig in Deutschland hervorragendsten Erscheinungen ihres Faches. Dr. Feodor Löwe, das Künstlerpaar Wentzel, Schmitt, Gerstel, Junkermann und Pauli sind Kräfte, mit denen sich, richtig in ihre Wirkungssphäre gestellt, die Lösung der schwierigsten Kunstaufgaben wagen läßt. In Frl. Glenk besaß die Hofbühne noch bis vor Kurzem eine sehr pikante Repräsentantin des heitern und sentimentalen Liebhaberfaches. Die Herren Stritt, Keller und v. Prosky, die Damen Frauenthal, Rottmayer und Becker ziehen wir hier nur deßhalb nicht in Betracht, weil sie demnächst ebenfalls die Hofbühne verlassen werden. Außerdem begegnet uns eine stattliche Reihe sehr brauchbarer Kräfte für episodische und Nebenrollen, darunter auch noch solche, denen, wie z. B. den Herren Lehr, Rosner, Herbert, Augusti, Wallbach, den Damen Fricker, Steinau und Behringer, mit fachkundiger Beachtung ihrer Individualitäten manchmal auch größere Aufgaben mit Glück anvertrauen lassen. Dennoch macht das Schauspiel im Großen und Ganzen keinen tiefern Eindruck und spielt in der Regel vor schwach besuchten Häusern! Warum? Theilweise, weil es sich allzu oft in Aufgaben abzappeln muß, über welche der all-

gemeine Fortschritt der Zeit längst hinweggeschritten ist; theilweise, weil die Leistungsmöglichkeit des Personals allzu oft durch falsche Rollenbesetzungen zerstört wird; theilweise, weil selbst das klassische Repertoir mit sinnentstellenden Textverdrehungen und manchmal geradezu lächerlichen Arrangements in Scene läuft und dadurch gerade der intelligenteste Theil des Publikums, der sich durch die Verunstaltungen seiner Lieblingsdramen angewidert fühlt, veranlaßt ist, solchen Aufführungen grundsätzlich auszuweichen. In letzterer Hinsicht brachte es die Textverdrehungs-Manie des artistischen Directors bereits so weit, daß bei klassischen Werken die Bezeichnung auf dem Theaterzettel „eigens für die Stuttgarter Hofbühne eingerichtet" als sichere Anweisung auf ein leeres Haus gilt und daß an solchen Abenden zuverlässig auch die tonangebenden Koryphäen des Publikums durch ihre Abwesenheit im Theater glänzen. Belege dafür, daß letzteres nur allzu sehr gerechtfertigt erscheint, werden wir noch in vorliegendem Abschnitte geben, wollen jedoch schon hier bemerken, daß wir nur einzelne Beispiele zu liefern vermögen. Sollten wir die ganze Reihe der seit zwei Jahren am Stuttgarter Hoftheater vorgefallenen Unzukömmlichkeiten namhaft machen, so wäre dieser Specialität ein eigenes Buch zu widmen. In einer allgemeinen Charakteristik der ausgebrochenen deutschen Theaterkrisis mangelt es für derlei Einzelnheiten an Raum.

Werfen wir zunächst, um durch eine Parallele der Schlußlehre unserer Situationszeichnung näher zu rücken, den Blick flüchtig auf die Entwickelungsgeschichte eines andern deutschen Theaters, das schon deßhalb zum Vergleiche herausfordert, weil es sich ebenfalls am Sitz eines Centralpunktes der Literatur, nämlich in der mitteldeutschen Metropole des Buchhandels, befindet. Die Einwohnerzahl Leipzigs übersteigt die von Stuttgart nur um ein Geringes, hochangeschlagen um etwa 15,000 Personen. Das Leipziger Stadttheater bezieht keine Subvention

und zahlt sogar einen nicht unerheblichen Pacht; die vom fremden Meßpublikum erwachsende Mehreinnahme erreicht, sehr hoch angeschlagen, die Summe von 25,000 Thalern und beträgt also nicht einmal den fünften Theil der angeblich in die Stuttgarter Hoftheaterkasse fließenden Jahreszuschüsse. Dennoch besaß Leipzig von jeher eine Bühne, deren Leistungsfähigkeit die sogenannten mittleren Hoftheater weit überflügelte und den Hoftheatern ersten Ranges hervorragende Kunstgrößen liefern konnte. Emil Devrient, Bertha Unzelmann, Joseph Wagner, Ferdinand Dessoir, Meixner und Andere waren in ihrer jugendlichen Glanzperiode die Zierden des Leipziger Musentempels, ehe sie an den Hofbühnen zu Dresden, Berlin und Wien glänzten. Dieser zweifellos größere Erfolg bei scheinbar geringeren Geldmitteln erklärt sich dadurch, daß von jeher in Leipzig sich eine unfähige Theaterleitung nie dauernd einnisten konnte, daß dort von jeher nie kunstwidrige Nebenrücksichten das Programm des Directors bestimmen durften, daß dort von jeher neben der Pflege der klassischen Dramatik jede brauchbare Novität rasch ins Repertoir eingefügt wurde und die Bühne bis zu einem gewissen Grad immerhin noch ein lebendiger Träger der ethischen Zeitschwingungen blieb, daß dort nie Cameraderien und Protection für längere Zeitabschnitte den Ausschlag zu geben vermochten, daß dort nur eigene Leistungsfähigkeit den Director, den Künstler und den Dichter obenan erhielt. Dadurch hat sich in Leipzig das Kunstinteresse des Theaters innigst mit den Interessen der wachsenden Stadt verwachsen. Jeder auf Intelligenz Anspruch machende Bürger betrachtet das Erblühen des Instituts als eine Ehrensache der Stadt und überwacht nicht bloß die Leistungen auf den Brettern, sondern auch die Ausbrüche des Beifalls oder Mißfallens im Publikum mit gewissenhaft prüfendem Auge. Ein geistvolles Stück, ein gerundetes Ensemble, die Darstellung einer besonders interessanten Rolle durch eine hervorragende

mimische Kraft sind Anweisungen auf volle Häuser, und daraus erwächst ein Einnahme-Etat, welcher selbst gegenüber dem hohen Ausgaben-Etat jeden Zuschuß überflüssig macht und sogar von jeher die Unternehmer noch bereicherte, mit einziger Ausnahme des allzu üppig aufgetretenen Herrn v. Küstner in den zwanziger Jahren und des unpraktischen Kunstenthusiasten Dr. Schmid im Jahre 1848. Mit welch rühmlicher Eifersucht der Leipziger die Ehre der Stadt als einer maßgebenden Kunstrichterin hütet, davon wollen wir aus unsern eigenen Erlebnissen ein ebenso charakteristisches als pikantes Beispiel hier erzählen. An einem mondhellen, aber außerordentlich heißen Sommerabend in den vierziger Jahren besuchten wir das dortige Stadttheater. Es war auffallend leer. Die schöne Witterung nach vorangegangenen Regentagen hatte alles Volk in die Gärten und ins Freie gelockt. Man gab ein neues Stück von einem damals noch wenig bekannten Breslauer Privatdocenten. Auch vom Stücke war nichts bekannt, als daß es einige Monate früher in Breslau gegeben und von dorther wenig darüber geschrieben worden sei. Bertha Unzelmann, Heinrich Marr und Joseph Wagner spielten die Hauptrollen. Die Darstellung ging an den paar Zuschauern sang- und klanglos vorüber. Die Direction hielt das Werk des jungen Dichters für durchgefallen und verloren. Nach dem Theater betraten wir die Salons eines berühmten Buch- und Musikalienhändlers und fanden dort eine Gesellschaft von etwa vierzig Personen. Man fragte uns nach dem Erfolg der Novität und wir erklärten: „Das Schauspiel zählt zu den geistreichsten Werken der jüngeren Literatur; nur Schade, daß die spärlichen Theaterbesucher seinen Werth nicht herausgefunden zu haben scheinen.“ Da erhielten wir die einstimmige Antwort: „Wohlan denn! zur zweiten Vorstellung werden wir Alle uns im Theater einfinden und je nach Befund dem jungen Dichter Genugthuung schaffen; denn Niemand soll den Leipzigern nachsagen können,

daß eine gelungene Leistung je bei ihnen ungewürdigt blieb." Gesagt, gethan! Director Schmid wurde um eine baldige Wiederholung ersucht, welche in Nachwirkung des geschilderten Vorfalls ein zahlreiches Publikum herbeilockte. Man fand unser Urtheil zutreffend, das Stück machte bei der Wiederholung Furore, wurde in Jahresfrist noch zwölfmal vor vollen Häusern gegeben und fand von Leipzig aus rasch den Weg über sämmtliche Bühnen Deutschlands. Der betreffende Dichter ist der seither berühmt gewordene Hofrath Dr. Gustav Freytag: und das Stück, um welches es sich handelte, war dessen dramatisches Erstlingsproduct, die noch jetzt überall gern gesehene „Valentine". Hut ab vor einem solchen Publikum! Da bedarf die Bühne zu ihrem Gedeihen keiner Cabinetszuschüsse, da könnte sich nur ein corrumpirtes Institut nicht ohne Subvention auf eigenen Füßen halten. Auch in Stuttgart ein solches Publikum heranzuziehen und in ihm das Erstehen eines guten Theaters als einer Ehrensache der Stadt zu thatkräftigem Bewußtsein zu zeitigen, wäre die richtig erfaßte Aufgabe des artistischen Directors der Stuttgarter Hofbühne, wäre der für die Folgezeit billigste Calcul seines Finanzmannes, des Hoftheater-Intendanten.

Man wende uns nicht ein, daß wir etwas Unmögliches verlangten, daß wir zu unserer Parallele Heterogenes gewählt hätten! Die Verschiedenheit der Eigenschaften des Leipziger Theaterpublikums von jenen der Stuttgarter Theaterbesucher, welche zur Zeit allerdings sehr groß ist, entstand aus der Verschiedenheit der innern Entwickelung beider Theater. Da liegt die Diagnose! Das Stuttgarter Hoftheater könnte sich wohl schon zur Stunde so ziemlich der Höhe der Leipziger Tageseinnahmen erfreuen und das Leipziger Stadttheater wäre mit seinem Einnahmen-Etat wohl längst auf die Abminderung der Stuttgarter Theater-Tageskasse reducirt, wenn seit fünfzig Jahren die

Stuttgarter Hoftheater-Intendanten in Leipzig und die Leipziger Stadttheater-Directoren in Stuttgart gewirthschaftet hätten. Gerade Stuttgart besitzt einen zahlreichen Kreis von Gebildeten, die sich mit dem Studium der Literatur noch ernsthaft beschäftigen und dem gemäß auch einem ästhetisch tadellosen Schauspiel ihre Gunst schwerlich versagen möchten. Der Kreis ist größer, als in irgend einer andern deutschen Residenzstadt. Wer daran zweifelt, der kann sich durch einen Gang ins Stuttgarter Polytechnikum von seinem Irrthum überzeugen. Dort begegnet er allwöchentlich dreimal einem gedrängt vollen Saale von Wißbegierigen jeden Standes, Geschlechtes und Alters, die mit athemloser Aufmerksamkeit den Vorträgen des unbedingt hervorragendsten Aesthetikers der Gegenwart, unseres Fr. Th. v. Vischer, folgen. Dort waltet und wirkt ein Geist, der jedem Besucher durch die einfache Thatsache seiner Existenz laut verkündet, daß Stuttgart in Wahrheit die süddeutsche Metropole der Literatur ist. Vischer, dessen ästhetische Vorträge wohl als ein zur Zeit nicht ihres Gleichen findendes Unicum zu gelten haben, besitzt die seltene Gabe, selbst im unbewanderten Laien nicht bloß den ästhetisch feinen Tastsinn zu wecken, sondern ihm auch die tiefern Geheimnisse der Kunst eines Shakespeare, Lessing, Göthe, Schiller u. s. w. zu erschließen. Aus seinen Vorträgen blitzt durch die intelligentern Volksschichten Stuttgarts leuchtend und zündend die ethische Sonne einer Kunstwelt, deren Reproduction auf den Brettern die wahre Aufgabe eines deutsch-nationalen Theaters der Gegenwart wäre. Daß diejenigen Kreise, auf welche Vischer's Vorträge bereits klärend einwirkten, im Theater die Bejubelung hohler Bühneneffecte den oberen Gallerien überlassen und für beides nur ein verurtheilendes Lächeln besitzen, ist klar. Und eben so klar ist, daß gar Viele, welche ein ästhetisch feines Unterscheidungsvermögen nicht besitzen, sich wenigstens den Schein literarischer Bildung geben und, den großen Chorus jenes

kleinen Häufchens repräsentirend, ihre Häupter ebenfalls mit gar bedenklichem Ernste niedersenken, wenn jenes die Köpfe schüttelt. Unter so bewandten Umständen macht in Stuttgart derzeit kein recitirendes Drama ein ersichtliches Fiasco und selten schlägt eines entschieden durch: der sogenannte Juchhe beklatscht Alles und der intelligente Stuttgarter manifestirt seine Verstimmung nicht durch lautes Zischen, wie das in den Theatern anderer Städte Gebrauch ist. Er verhält sich auch gegenüber dem Mittelmäßigen und Schlechten in der Regel passiv und meidet nach einer erlebten Enttäuschung nur für einige Zeit schweigend den Besuch des Schauspiels wieder, weil er aus Erfahrung weiß, daß sein Ruf nach Verbesserung doch kein Gehör fände. Wer dieß Motiv übersieht, den muß wohl das Benehmen der Stuttgarter in ihrem Hoftheater manchmal sehr befremden und er wird geneigt sein, ihnen eine starke Dosis von Kälte oder Mangel an Urtheilsfähigkeit zuzusprechen. Dennoch sind sie Alle im Grunde recht heißblütig, und man kann nicht nur in den gebildeteren Gesellschaftskreisen die zutreffendsten Urtheile, sondern auch im Gros der Bevölkerung die kerngesundesten Aeußerungen dutzendfältig vernehmen. Für eine Leitung, welche gern mit hohlen Theatercoups glänzen möchte und letztere mit dem Wesen der dramatischen Kunst verwechselt, ist dieß ein aller Manöver des artistischen Dirigenten spottendes Publikum. Eine von echtem Kunst-Speculationsgeist beseelte Direction würde jedoch die bedeutungsvollen Winke nicht verkennen, welche ihr gerade aus diesen Localzuständen den richtigen Weg manchmal mit wahren Kolbenschlägen andeuten. Die dermaligen Lenker des Hoftheaters aber scheinen weder diese Keulenschrift zu begreifen, noch überhaupt dem feinern Culturbedürfniß der Zeit entgegenkommen zu wollen. Der Schriftsteller Wehl und der Geh. Hofrath Wehl sind zwei grundverschiedene Wesen: jener entwickelt auf dem Papier Grundsätze

und liebäugelt mit seinen literarischen Standesgenossen; dieser scheint eine eigene Ueberzeugung gar nicht zu besitzen oder steht wenigstens als artistischer Leiter der Hofbühne nicht für seine Ueberzeugungen ein. Während er z. B. in den „Blättern für literarische Unterhaltung" durch Kritiken über neuere Dramen von hohem Gaul herab den vornehmen Aesthetiker spielt, wagt er den Stuttgartern scenische Arrangements zu bieten, die vor dem Matrosenpublikum eines dritten Hamburger Vorstadttheaters wohl eher am Platze sein möchten, als vor den Theaterbesuchern einer süddeutschen Residenzstadt! Während er z. B. in dem officiellen Organ der Dramatiker, in der Wochenschrift „Neue Zeit", den lebenden Bühnendichtern eine zeitgemäße Einrichtung der klassischen Dramen zur Pflicht macht (ein Vorschlag, mit welchem er, nebenbei bemerkt, schon früher von Herrn v. Hülsen in Berlin privatim abgewiesen wurde und welcher ohnehin nicht unter den der Genossenschaft zunächst obliegenden Wirkungskreis rangirt) inscenirt er selbst in Stuttgart die Klassiker mit Verunstaltungen, die geradezu haarsträubend sind. Wir versprachen schon oben, Belege für diese Behauptung zu liefern. Hier wollen wir nun aus dem schockweise aufgehäuften Material eine kleine Blumenlese einschalten und dann unsern Lesern überlassen, in welche Kategorie von Bühnenreformatoren sie Herrn Wehl künftig zu registriren für passend erachten.

In Schillers „Wilhelm Tell" streicht Wehl, obwohl ihm die benöthigten Gesangskräfte zur Disposition ständen, den so charakteristischen Anfang der Introductionsscene. Dagegen ist der Schluß des fünften Actes im ungefälschten Text ihm nicht wirkungsreich genug und er hängt den Schlußworten Rudenz':

„Und frei erklär' ich alle meine Knechte"

nochmal die sodann vom Chor zum Drittenmal zu wiederholenden Verse aus der Rütli-Scene an:

„Wir wollen sein ein einzig Volk von Brüdern,
In keiner Noth uns trennen und Gefahr."

Daß diese zwei herrlichen Verse, als Schluß des Schauspiels verwendet, nicht mehr recht zur Situation passen und hier nur eine unkünstlerische, auf das feinere Gefühl abkühlend wirkende Dissonanz erzeugen, kümmert Herrn Wehl nicht. Er hat eben den Juchhe im Auge, obwohl er mit derlei Geschmackslosigkeiten schon oft (und auch im vorliegenden Fall) selbst bei den obern Gallerien gewaltig abblitzte. Solchen Entstellungen conform ist denn auch die Rollenbesetzung und Inscenirung hie und da roh. So wird z. B. der Altlandammann Reding durch einen Komiker besetzt und dadurch der Eindruck der herrlichen Rütli-Scene zerstört; zur Wiese bei Altdorf (Act III, Scene 3) wird, obgleich Schiller ausdrücklich einen Gletscher-Prospect vorschreibt, ein Flachland-Prospect gewählt und es muthet den Zuschauer seltsam an, wenn sein Auge auf der Decoration nicht einmal die leiseste Andeutung auch nur eines Hügels von Maulwurfshöhe erblicken kann, indeß Tell seinem Knaben die sich bis in den Himmel verlierenden Firnen zeigt und von der Gefahr der Lawinen für den Flecken Altdorf spricht u. s. w.

In Shakespeare's „Romeo und Julia" erhält der Zuschauer u. A. auch den Augenschmaus eines eingeworfenen ziemlich modern aussehenden Ballets.

Massenbalgereien der Statisterie auf offener Scene, Sturm, Donner und Blitz sind in Wehls artistischem Register ein Artikel, der stets aufs Höchste ausgebeutet wird, wo sich hiezu Gelegenheit findet oder auf Grund irgend einer Andeutung des Dichters dieser Coulissen-Spectakel wenigstens bei den Haaren herbeigezogen werden kann. Ja er liebt es sogar, mit derlei Zuthaten die Autoren manchmal auch da zu beschenken, wo ihm in der Dichtung diese Gelegenheit versagt wurde. So inscenirte er z. B. im verflossenen Frühjahr das Erstlingsproduct eines

jungen österreichischen Dichters „Maria Stuart in Schottland" von Wilh. v. Wartenegg. Da ist Ruthven, der grimmige Bösewicht des Stückes, in die Hofdame Argyle verschossen, erhält am Schluß des vierten Actes von ihr einen pflichtschuldigen Korb und geht im fünften so ziemlich dramatisch zu Grunde. Das war Herrn Wehl nicht genug, ihm fehlte zum vierten Act der wahre Coulissen-„Drucker". Und was that der geniale Mann? Während Ruthvens Liebesseufzern ließ er hinter der Scene den Lärm eines gewaltigen Donnerwetters los, ein Blitzstrahl fuhr durchs Fenster auf die Bühne und Ruthven fiel todt neben der ebenfalls in Ohnmacht sinkenden Argyle nieder. Das Publikum klatschte nicht über diesen Unsinn und der Herr Geh. Hofrath ließ beim Fallen des Vorhangs sein Gesicht verblüfft im Schatten der Intendanz-Loge verschwinden, mußte jedoch auf allgemeines Verlangen bei der Wiederholung des Stückes diese Actschlußscene in der ursprünglichen Fassung nach Vorschrift des Autors herstellen, und da zeigte sich's, daß der junge österreichische Lieutenant am ersten Abend wirklich nur durch das Ungeschick seines Stuttgarter Mentors gar so arg bloßgestellt worden war. Die Scene erprobte sich als bühnenwirksam und zählt noch zu den bessern des nicht ohne Talent geschriebenen Erstlingsversuches.

Mit einem ganz ähnlichen Coup verbesserte Herr Wehl auch A. Wilbrand's „Grafen von Hammerstein". Da findet sich ein Auftritt eingefügt, in welchem sich die Irmgard mit dem verzweifelten jungen Priester Eckard herumbalgt. Das Fenster, an welches Eckard während des Ringens anprallt, bricht klirrend zusammen, Eckard fällt durch und bricht den Hals!

In desselben Dichters Lustspiel „Jugendliebe" scheint sich Herr Wehl ebenfalls durch eine Text-Correctur verewigt zu haben. Bei der Darstellung fiel uns die Ungleichheit des sprachlichen Colorits auf. Da übergoß u. A. Fräulein Adel-

heid von Rosen den Herrn von Bruck wiederholt mit einer ganzen Menagerie von Liebesbezeugungen, als da z. B. sind „du Kameel, du Rhinoceros, du Bär, du Klapperschlange" u. s. w. Nach der Aufführung drückten wir über diese heutzutage in adeliger Gesellschaft doch wohl etwas ungewöhnlichen Sprachformeln unser Befremden aus und erhielten aus den Kreisen des mitspielenden Personals die Versicherung: die Menagerie stamme nicht von Wilbrand, sondern aus der Feder des Herrn Geh. Hofraths!

Dr. Wehl weiß auch den Erfahrungssatz, daß viele Theaterbesucher die glücklichen Ausgänge einem tragischen Schluß vorziehen, höchst weise zu verwerthen. In seiner Neubearbeitung des Iffland'schen Drama's, „das Gewissen", wird der Verbrecher Talland schließlich von seinen Kindern als der beste aller Väter gefeiert und mit einem sogenannten „Schwanz" voller Sentimentalität dem verblüfften Publikum die Versöhnungsscene mundgerecht zu machen versucht.

In der Handhabung des Rothstifts documentirt Herr Wehl ebenfalls eine Geschicklichkeit, die mit der Stärke seiner dramaturgischen Feder auf gleicher Stufe steht. Unentbehrliches wird beseitigt, Entbehrbares beibehalten. So fehlt z. B. in der Stuttgarter Bühneneinrichtung von Schillers „Maria Stuart" die Rolle des Staatssecretärs Davison gänzlich und der vierte Act schließt schon mit Elisabeths Monolog im zehnten Auftritt, wodurch gerade einige der feinsten psychologischen Meisterzüge des Werkes für diesen und für den Schlußact verwischt sind. In Schillers „Fiesco" sind im fünften Act die zwei kurzen Uebergangsscenen gestrichen, die zwischen dem Abgehen des Titelhelden von der Leiche seiner Gattin und zwischen Verrina's letztem Auftreten liegen. Statt dessen bleibt die Scene leer, bis sich Fiesco hinter den Coulissen mit dem Krönungsornat bekleidet hat und sodann dem von der andern

Seite nahenden Verrina entgegen eilen kann. Dieß Arrangement macht einen halb widerlichen, halb komischen Eindruck. Widerlich, weil durch den gemachten Strich für den Helden das Motiv zur Umkleidung weggefallen ist und derselbe nunmehr schon wegen der hochtragischen Situation, in der er steht, als ein wahrer Putznarr erscheint; komisch, weil seine nunmehr ebenfalls unmotivirte Rückkehr gerade so aussieht, als hätte er den Purpur nur zu dem Zweck so schnell hinter den Coulissen hervor geholt, um sich mit demselben noch rasch ins Wasser werfen zu lassen. Wir wissen nicht, ob ein Theil solcher Jobsiaden, deren sich im klassischen Repertoir Stuttgarts noch gar manche aufzählen ließen, vielleicht schon unter Herrn v. Gall eingeschleppt worden waren. Jedenfalls aber bestehen sie noch bis zur Stunde, und wenn wir auch nur die unzweifelhaft von Wehl selbst herstammenden Einrichtungen ins Auge fassen, so scheint kaum mehr zweifelhaft zu sein, daß man nach einer durch ihn bewerkstelligten Rectification aller seit Jahren eingenisteten Unzukömmlichkeiten am Ende aufschreien müßte: Vom Regen unter die Traufe!

Auch als Interpret klassischer Stellen hat sich Herr Wehl schon gar eigenthümlich erprobt. So theilte er z. B. im „Lied von der Glocke“ der Jungfrau die Worte zu:

„Mit dem Gürtel, mit dem Schleier
Reißt der schöne Wahn entzwei.“

Vom Recensenten eines Localblattes auf diesen Verstoß aufmerksam gemacht und ersucht, bei der Wiederholung die citirten zwei Verse doch lieber von der Mutter sprechen zu lassen, rechtfertigte er seine Eintheilung mit dem wahrhaft salomonischen Ausspruche: „Der Recensent habe sich unter einer Schiller'schen Jungfrau keinen Backfisch vorzustellen, sondern eine Person, die längst wisse, wo Barthel den Most hole!“ Hiernach möge sich der Leser vorstellen, wie es sich erst gegenüber

von wirklich dunkeln Stellen und schwierigen Charakteren mit den Aufklärungen und Winken verhält, welche das Personal von seinem artistischen Leiter zu erwarten hat. Die Anecdoten, die hierüber in der Stadt cursiren, entziehen sich dem Zweck unserer Darstellung, und wir nehmen davon nur in sofern Notiz, als sich deren Wirkungen auch auf den Brettern zeigen. Dort vermissen wir ein ersichtliches Streben nach einem großen einheitlichen Kunststyl, dem Conversationston mangelt nicht selten die Natürlichkeit und Eleganz, die Grenzscheiden zwischen der höhern Komik und dem Possenhaften erscheinen verwischt, der Pathos leidet häufig an hohler Dehnung, an Stelle des innerlichen Lebens tauchen häufig schale Coulissen-Effecte auf und darüber verflüchtigt sich der Geist der Dichtungen, deren Auswahl ohnehin zum überwiegend großen Theil an eine schon mit den vierziger Jahren zu Grabe gegangene Geschmacksrichtung erinnert.

Rücksichtlich des letztern, nämlich der Aufstellung des Repertoirs, vermißt man alle und jede Initiative. Die Auswahl der Neu-Inscenirungen erfolgt entweder aus einer Reihe von Stücken, die irgendwo und unter ganz andern Verhältnissen vor Jahrzehnten gefallen hatten, oder besten Falles und nicht mit sehr tactvoll zu bezeichnendem Umblick aus der Zahl der an regsameren Bühnen bereits abgespielten und theilweise schon wieder zurückgelegten Novitäten. Ein paar schüchterne Versuche, selbstständig voranzuschreiten, wurden, weil sie Mißgriffe waren, vom Publikum mit Kopfschütteln begrüßt und von der Direction wieder aufgegeben. Aus der Art so mancher Inscenirungen ist ersichtlich, daß der artistische Leiter sich nicht durch seine eigene Urtheilskraft und Erfindungsgabe berathen kann, sondern wesentlich auf Nachahmung dessen beschränkt ist, was er schon früher irgendwo mit seinem physischen Auge auf den Brettern verkörpert sah. Da wird denn aber auch blind nach-

geahmt, ohne die Modificationen eintreten zu lassen, welche von den Räumlichkeitsverhältnissen der Hofbühne bedingt sind. So adoptirte z. B. Wehl für Shakespeare's „Hamlet" die englische Bühneneinrichtung, indem er die Geistererscheinung im ersten Act auf eine erhöhte Terrasse mit Leuchtthurm in die Tiefe stellte und dem Schauspiel in der Tragödie den Vordergrund anwies. Das macht sich auf sehr geräumigen Bühnen, wo für die Tiefe die benöthigte Perspective zu gewinnen und auf der Scene Raum zur Aufstellung eines erhöhten Theaters vorhanden ist, recht gut. Die Stuttgarter Bühne aber ist klein, da muß unbedingt die Geistererscheinung in den Vordergrund und das Schauspiel unter einen erhöhten Einschnitt des Prospectes gestellt werden, sonst verwischt sich letzteres für den nicht schon ohnehin mit dem Gang der Handlung bekannten Zuschauer zu einem unverständlichen Wirrwarr, und erstere erscheint gedrückt und unnatürlich, weil der Leuchtthurm allzu sehr nur einer den Acteurs vor der Nase hängenden Lampe gleicht und Bernardo, Horatio, Marcellus und die beiden Hamlet sich auf der schmalen Terrasse förmlich verrenken müssen, um bei ihren Hin- und Herbewegungen nicht über einander zu purzeln. Dieser Mangel an praktischem Scharfblick ist wohl auch der eigentliche Grund der auffälligen Lethargie, welche sich jeder gesunden Luftströmung ängstlich verschließt. Das Gefühl der Unzuverlässigkeit des eigenen Urtheils drängt natürlich zu tausenderlei quälenden Rücksichten und verstrickt zuletzt sein Opfer in fast sclavisch zu nennende Abhängigkeitsverhältnisse. Daher überrascht uns auch die kaum zu bezweifelnde Thatsache nicht, daß Herr Geh. Hofrath Wehl nur noch als Journalist mit seiner Theorie sich auf der Höhe der Zeitanforderungen erhielt und als Director mit seiner Praxis bereits ins Lager der willkürlichen und geheimen Theatercensur übersiedelte, von welcher wir später noch zu sprechen haben

werden. Für jetzt genug von ihm und den zerfahrenen Hofbühnenverhältnissen Stuttgarts, wohl von beiden schon mehr als genug, um sie als mitlaufenden Beleg für die Dringlichkeit der Vorschläge zu berücksichtigen, die sich aus der allgemeinen Versumpfung der Bühnenzustände nicht bloß für eine einzelne Stadt, sondern für das deutsche Reich ergeben und in den späteren Abschnitten dargelegt werden sollen.[1]) Hier sei nur noch einer Anregung anderer Art Raum gegönnt.

[1]) Wem es scheinen möchte, daß wir den Herrn Hofrath Wehl denn doch vielleicht zu eingehend anatomirten, für den wollen wir nur beiläufig noch bemerken, daß wir im vorliegenden Falle nicht bloß die maltraitirte dramatische Kunst, sondern überdieß auch noch die Ehre Stuttgarts und des Stuttgarter Schriftstellerstandes zu wahren hatten. Von Zeit zu Zeit tauchen in auswärtigen Journalen Berichte, deren Quelle nicht in den geachteten Kreisen der Stuttgarter Publicistik aufzufinden ist, mit seltsamen Invectiven gegen die Stuttgarter Einwohnerschaft auf. Nur beispielsweise wollen wir hier einen derselben citiren. In Nro. 20 der „Allgemeinen Theater-Chronik, Organ für das Gesammtinteresse der deutschen Bühnen und ihrer Mitglieder" vom 14. Mai 1871 wird in einem „Stuttgart" überschriebenen längern Artikel auf das in der Bühnenwelt herrschende „Vagabundenthum" im Gegensatze zur anzustrebenden „idealen Richtung" hingewiesen und dann fortgefahren: „Zu den wenigen Ausnahmen nun zählt unser Stuttgarter Hoftheater, seit Feodor Wehl die artistische Direction übernommen." Wehl müsse aber in Stuttgart „Spießruthen laufen. Er ist ein Fremder, ein Norddeutscher. Das particularistische Element der Deutschen ist etwas ihnen Eigenartiges. Es ist ein Ausfluß ihres National-Temperaments, das im Süden eine andere Gewandung trägt als im Norden." Sehr gegen die Kunstinteressen verstoße, „daß Feodor Wehl als ein Eindringling betrachtet wird, der, so folgert man begreiflicher Weise weiter, alles Einheimische und Vorhandene zu vertreiben, zu verdrängen trachtet. So kommt es, daß alle neu Engagirten mit Strenge und Härte behandelt und schließlich als seine Geschöpfe betrachtet werden." Ferner: „Leider fehlt hier in Stuttgart der Strom, der trägt und fortreißt. Es gruppiren sich hier gar keine literarischen Interessen um das Theater. Vielleicht weil die Presse im Großen

Der Unmuth der Stuttgarter über die rückgängige Entwickelung der Hofbühne scheint unter der Einwohnerschaft den Wunsch nach dem Besitz eines zweiten Theaters rege gemacht zu haben. Wir bezweifeln nicht, daß über kurz oder lang ver=

und Ganzen es versäumt, diese anzubahnen" u. s. w. Dann: „Ohne theilnehmendes Entgegenkommen muß die artistische Direction unsers Hof-Theaters unter mühevollen Kämpfen ihre redlich gemeinte Kunstwallfahrt einsam zurücklegen. Freilich kommt sie auf diesem Wege langsamer vorwärts. Wie Dr. Wehl indeß auf seiner literarischen Laufbahn stets als ein standhafter und vornehmer Charakter sich bewährt, so wird er jedenfalls auch jetzt unbeirrt für die Veredlung und Hebung unseres Kunstinstituts weiter vordringen." Und zum Schluß: „Genug, was Feodor Wehl bisher durch seinen strengen, aber liebenswürdigen Eifer für unsere Hofbühne geleistet, stellt sich uns dar als das Resultat seiner literarischen Arbeitsfreudigkeit, als das sittliche Resultat seines ehrlichen kunstliebenden Strebens!" — Putzt dieser Bericht Herrn Wehl nicht zu einem wahren Kunst-Missionär auf, der nur das Unglück hatte, in Stuttgart unter eine rohe Barbarenhorde von Theaterpublikum und Schriftstellern zu gerathen, welche ein „sittliches Resultat" nicht zu würdigen verstehen? Solcher uncharakterisirbaren Fälschung der Thatsachen gegenüber müssen wir laut constatiren, daß es bis zur Stunde in Stuttgart noch keiner einzigen urtheilsfähigen oder einflußreichen Persönlichkeit einfiel, Herrn Wehl deßhalb, weil er kein Süddeutscher ist, auch nur die geringste Opposition zu machen, daß vielmehr sowohl die lokale Tagespresse als auch das Publikum ihm auf's zuvorkommendste hofirte, so lange nicht Herr Wehl selbst von den Brettern herab sich durch Mißgriff nach Mißgriff aufs ärgste bloßgestellt hatte. Wir erinnern an die vielen empfehlenden Artikel, mit welchen die Stuttgarter Blätter ihn auf Treu und Glauben schon während des letzten Vierteljahres 1869 introducirten, sobald seine Ernennung bekannt geworden war. Wir erinnern auch an den journalistischen Nachhall unsers eigenen am 23. Jan. 1870 vor der Elite Stuttgarts gehaltenen dritthalbstündigen mündlichen Vortrags über die „Fundamentalgrundsätze einer reformatorischen Theaterleitung" z. B. in Nro. 21 des „Schwäbischen Merkur", in Nro. 21 von „Ueber Land und Meer", in Nro. 15 und Nro. 22 des „Neuen Tagblattes", in welchen, zum Theil mit schmeichelhafter Hindeutung auf die

sucht werden wird, diesen Wunsch unter dem Schutz der neuen Reichsgewerbe-Gesetzgebung zu realisiren. Wie unsere Leser aus einer frühern Bemerkung ersahen, sind wir persönlich kein Verehrer derjenigen Paragraphen der neuen Gewerbe-Ordnung, durch welche das Theater zu einem bloß materiellen Geschäft erniedrigt und die Errichtung neuer Bühnen der Privatspeculation überantwortet wurde. Was die dramatische Kunst zu ihrem Neuerblühen bedarf, das ist Freiheit in ihrer innern Entwickelung, nicht Ungebundenheit in beliebiger Vermehrung der Schauspielhäuser. Letztere kann nur das Gegentheil von dem erzeugen, was durch das Gesetz angestrebt werden wollte: sie macht thatsächlich die Kunst unfrei und gefährdet die unentbehrlichen Vorbedingungen ihrer Existenz. Soll ein Theater gedeihen, so bedarf es vor Allem hinter sich ein hinlänglich zahlreiches Publikum, um durch Erzielung voller Häuser des Kampfes mit den materiellen Sorgen enthoben zu sein. In

von Wehl zu erhoffende Reform der Stuttgarter Hofbühne, das lebhafteste Interesse sowohl der Stuttgarter Einwohnerschaft als auch der Stuttgarter Schriftstellerwelt an der dramatischen Kunst wahrlich sehr vernehmbar manifestirt wurde. Wir selbst haben noch bis zum 29. December 1870, also ein volles Jahr lang, z. B. in der „Allgemeinen Zeitung“ Herrn Wehl, seine Mißgriffe theils mit der Unerfahrenheit, theils mit den störenden Kriegsereignissen entschuldigend, nach Kräften zu fördern gesucht und wendeten uns erst dann von ihm ab, als auch nach dem Friedensschlusse von seinem vorgeblichen Reformplan nur das Gegentheil zu Tage trat. Wir können also mit Recht sagen, daß in dem Versuch, Herrn Wehl auf Kosten der Ehre Stuttgarts und seines Schriftstellerstandes zu einer Genialität hinaufzuschrauben, ein uncharakterisirbar dreistes Benehmen zu constatiren war. Die Wahrheit ist, daß die Intelligenz Stuttgarts Herrn Wehl längst gründlich, aber nur deßhalb aufgab, weil nach Schopenhauers sehr richtigem Ausspruche in der Kunst der „gute Wille“ allein gar nichts taugt, wenn er nicht mit „Talent“ gepaart ist.

einer Stadt, in der mehr Theater erstehen, als das schaulustige Publikum zu füllen vermag, ist diese erste Vorbedingung vernichtet und sind die Unternehmer bald gezwungen, die ästhetische Kunstpflege mit einer minder kostspieligen Richtung zu vertauschen, d. h. auf wirkliche Künstler zu Gunsten eines bloßen Vaudeville-Personals zu verzichten und nur ein Repertoir niedrigster Gattung zu cultiviren.

Was nun Stuttgart anlangt, so ist dasselbe, auch eine jährliche Vermehrung um fünf- bis sechstausend Einwohner vorausgesetzt, noch für Jahrzehnte lang nicht groß genug, um für zwei Bühnen hervorragenden Ranges ein hinlänglich zahlreiches Publikum zu besitzen. Die dermalige Größe der Stadt reicht gerade für eine Kunstbühne aus, und höchstens dürfte sich daneben noch ein Vaudeville-Theater mit kleinem Personal leidlich behaupten können, es müßte denn sein, daß die Hofbühne auch nach Erstehung eines zweiten Theaters in ihrer dermaligen Stagnation beharrte und dadurch sogar die bis jetzt ihr noch treu gebliebene Fraction der Theaterfreunde dem neuen Institut in die Arme triebe. Man wird unsere Ansicht nicht pessimistisch nennen können, wenn man die in Stuttgart gewöhnlich sehr heißen Sommermonate und die schöne Umgegend, welche selbst gegenüber den trefflichsten Leistungen alljährlich während etwa vierzehn Wochen oder wohl noch länger die unbesieglichen Gegner eines guten Theaterbesuches bleiben werden, in gehörigen Mitanschlag bringt.

Sonach läge eine sowohl den bestehenden Verhältnissen als dem Kunstbedürfniß am meisten entsprechende Lösung der Krisis vorerst noch in einer radicalen Reform des Hoftheaters, wodurch die Concurrenzlust von selbst auf das ihr zuträgliche Maß, nämlich auf eine sogenannte Vaudeville- und Volksbühne, beschränkt bliebe, ja vielleicht ganz entmuthigt würde. Zu einer solchen Reform, die vor Allem auch die Beseitigung der

geheimen Censurschranken und Privateinflüsse in sich schlöße, scheint jedoch wenig Aussicht vorhanden zu sein, und so wird ohne Zweifel das Kunstbedürfniß der Stadt dennoch sich auf anderem Weg Befriedigung zu verschaffen suchen.

Und da gäbe es denn wohl noch ein zweites Auskunftsmittel, von dem ebenfalls eine glückliche Entwirrung des Knotens zu erwarten sein dürfte. Wir wollen es nachstehend flüchtig andeuten, weniger in der Hoffnung, in Stuttgart davon Gebrauch gemacht zu sehen, als vielmehr im Hinblick auf die homogenen Verhältnisse in einigen andern Städten, von welchen vielleicht die eine oder die andere sich unserm Vorschlag zuneigt. Sind wir nicht ganz irrig berichtet, so betrachtet der Allerhöchste Hof sein Theater schon seit geraumer Zeit als eine schwer auf die Civilliste drückende Last, der er gern enthoben sein möchte. Stuttgart raffe sich zu dem Muth auf, das bisherige Hoftheater in städtische Verwaltung zu übernehmen und zu einem wirklichen deutschen Nationaltheater umzugestalten. Die größte daraus erwachsende Schwierigkeit — nämlich die, welche aus den Pensionsansprüchen in Folge rechtskräftig bestehender Verträge erwüchse — wäre wohl durch einen Modus zu überwinden, durch den die städtischen Kassen nicht belastet und die Civilliste allmälig ganz entlastet würde. Die Opfer, welche der Etat für die Erhaltung des Instituts im Anfang etwa erheischte, könnten nicht auf die Dauer groß sein. Die ihrer bisherigen Stagnation entrissene und mit ihren Leistungen sich auf die Höhen der Zeitcultur aufschwingende Bühne müßte in Kurzem Jahreseinnahmen erzielen, welche diejenigen des jetzigen Hoftheaters um etwa 100,000 Gulden überstiegen. Und sollte die Umwandlung auch, wie das z. B. im weit minder bevölkerten Mannheim der Fall ist, den Einwohnern für längere Dauer eine kleine Jahressteuer auflegen, so überragte doch der hieraus für die Stadt erwachsende Ruhm

und Vortheil weit ein solches Opfer. Das kleine Weimar zehrt noch heut von den Nachwirkungen der Ehre, vor Jahrzehnten einmal die tonangebende Bühne Deutschlands besessen zu haben. Durch die Umwandlung des deutschen Staatenbundes in ein Kaiserreich haben die mittlern Residenzstädte einen Theil ihres bisherigen politischen Einflusses und ihres politischen Ansehens verloren. Sie müssen den Ersatz hiefür jetzt darin suchen, daß sie Centralpunkte der Intelligenz und Cultur werden. Darin liegt fortan ihre Bedeutung und die Bedingung ihrer künftigen Größe. Diesen neuen Beruf zu erfüllen gehört, wie wir in einem spätern Abschnitt nachweisen werden, in erster Reihe ein gutes Theater. Stuttgart vor Allem hat, als Metropole des süddeutschen Buchhandels, noch eine ebenso schöne als große Mission vor sich. Es würde sein Ansehen und zugleich seine wahren Interessen schwer schädigen, wenn es innerhalb seiner eigenen Mauern die Theaterfrage im Moment, wo sie noch erfreulich zu lösen ist, hoffnungslos verwirren ließe.

V.

Heinrich Laube und Richard Wagner.

In den unmittelbar vorangegangenen zwei Abschnitten wurden zwei Richtungen beleuchtet, die ohne ersichtlichen Einfluß auf den Gang der andern Bühnen geblieben sind. Dennoch sehen wir die Mißgriffe, welche von uns an den beiden Hoftheatern zu München und Stuttgart hervorgehoben wurden, mehr oder minder auch anderwärts wiederkehren. Die Mehrzahl der Hofbühnenleitungen ist geschildert, wenn wir bemerken, daß sie, ohne eine wesentlich verschiedene Specialität zu bilden, theils an den der Münchener, theils an den der Stuttgarter Theaterleitung anhaftenden Gebrechen leiden. Wir brauchen also, um das allgemeine Bild der dermaligen Theaterzustände zu complettiren, nicht eine Monographie jeder einzelnen Hofbühne zu liefern. Nur dem ersten königlichen Schauspielhause in Berlin werden wir später noch eine besondere Aufmerksamkeit zu widmen haben.

Zunächst schreiten wir nun zu zwei andern Erscheinungen vor, deren Rückwirkungen weit über die localen Grenzen ihrer Geburtsstätte hinausreichen und, die augenblickliche Charakter-Nuance der modernen Bühne bestimmend, die Theaterkrisis einer unvermeidlichen Katastrophe entgegen zu treiben scheinen. Das sind: von Oben herab die Acht gegen die Ethik auf den Brettern durch die neuestens noch verschärfte geheime Hoftheater=

Censur, und von Unten herauf die Erhebung einer bloß vom äußerlichen Theatermechanismus abstrahirten Zwangsjacke zum Hauptgesetz der Dramatik. Im vorliegenden Abschnitte haben wir es nur mit der letzteren Erscheinung zu thun.

Indem wir den Ausdruck „Zwangsjacke" gebrauchen, müssen wir uns vor Allem gegen die Unterstellung verwahren, als meinten wir damit diejenigen Einschränkungen, welche dem Dramatiker durch die innern Gesetze des Drama's selbstverständlich auferlegt sind. Nein! Auch wir stellen die Form sehr hoch und sagen: ohne Form ist die Schöpfung eines zündenden Theaterstückes unmöglich. Nur darf man mit der theatralisch zulässigen Form nicht eine ins Extrem ausgeartete Schablone derselben verwechseln, nur darf man die Knappheit des Ausdrucks nicht bis zu einem alle Poesie erstickenden Grade steigern wollen, nur darf man gerade nicht wörtlich mit der Uhr in der Hand die zulässige Spielzeit für jede einzelne Scene oder jeden einzelnen Act nach Sekunden und Minuten abgrenzen wollen, sondern muß das passende Längenmaß aus dem Inhalt des Werkes selbst abstrahiren. Sonst läßt man das Wesen von der Form zerstören, statt ihm durch diese den convenirenden Körper zu sichern.

Die Ausdrücke „Mache" und „Drucker" sind in der Theaterwelt seit etwa zwanzig Jahren technische Schlagwörter geworden und Jeder, der sie aussprechen hört, denkt dabei wohl zunächst an Heinrich Laube, welcher sie, wenn auch nicht gerade erfunden, doch in Schwung gebracht hat. Wir bemerken das als Thatsache, ohne vorerst einen Tadel oder ein Lob daran knüpfen zu wollen. In Laube begegnen wir einer Persönlichkeit, deren dramaturgische Aussprüche zur Zeit nicht nur für manche Bühnenleiter und Theaterberichterstatter, sondern auch für einen nicht ganz kleinen Theil des deutschen Publikums als Orakelsprüche gelten. Ist auch die Höhe dieses

Ansehens theilweise mit künstlichen Mitteln erzeugt und durch die bekannten Leipziger Vorfälle gerade bei den edelsten Theaterfreunden schon bedenklich wieder herabgestimmt worden, so können doch selbst Laube's erbittertste Gegner, wenn sie gerecht urtheilen wollen, nicht leugnen, daß er ebenso wenig durch eine bedingungslose Verwerfung, als durch die Posaunenstöße seiner Parteigänger zutreffend charakterisirt ist. Laube vertritt für das Schauspiel das entgegengesetzte Extrem von dem, was Richard Wagner in der Oper anstrebt: jener (Laube) ist einseitiger Realist, d. h. er macht das Streben nach Naturwahrheit so sehr zum höchsten und einzigen Zweck des Drama's, daß ihm darüber nicht nur der Connex mit dem poetischen Ideal, sondern auch der Darstellungs-Styl für die klassisch-dramatische Literatur abhanden kam; dieser (Wagner) ist einseitiger Idealist, d. h. er betrachtet das Ideal als einen Gegensatz zur Naturwahrheit und weist der künftigen Schaubühne eine Stellung an, in welcher das natürliche Band mit dem realen Leben zerrissen erscheint und auf dem Wege der Dialectik erst wieder erkünstelt werden soll. Eine weitere Ausführung dieser Parallele würde zu interessanten Schlüssen führen, jedoch müssen wir diese bei anderer Gelegenheit zu ziehen versuchen, da das vorliegende Werk zunächst den Schauspiel-Reformfragen gewidmet ist und ein Eingehen auf die Opernkrisis hier von dem uns vorgesteckten Zwecke zu weit abführen würde. Die Opernreform hängt nicht in der Weise, wie die Schauspielreform, von Voraussetzungen ab, welche der deutsche Staat durch Beseitigung eines unvernünftigen Geistesdruckes erst zu schaffen hat. Daher ist sie eine von jener gesondert zu behandelnde Frage.

Die fernere Zukunft der deutschen Bühne dürfte weder in einem unmodificirten Siege der Laube'schen Bestrebungen, noch in einer unmodificirten Verwirklichung des Wagner'schen

Programms zu erkennen sein, sondern in einer zwischen diesen zwei Extremen liegenden Richtung, durch welche weder das Ideal als solches vom Theater verbannt, noch als ein von der realen Wirklichkeit völlig losgeschältes Eigending behandelt wird. Das klingt wohl für manche Leser weder so geistreich, wie Laube's dramaturgische Theorie, noch so genial, wie Wagners Beschreibung des Kunstwerkes der Zukunft, es dürfte aber um so praktischer sein. Symptome, die unsere Ansicht zu bestätigen scheinen, glauben wir bereits in einzelnen neuern Werken solcher Dichter und Compositeure zu erkennen, an welchen, ohne sie zu blinden Nachahmern gemacht zu haben, der Wagner-Laube'sche Doppelkampf nicht unbeachtet vorübergeht.

Sonach liegt die Bedeutung sowohl Wagners als Laube's für die moderne Bühne in der, Beiden, wenn auch mit sehr verschiedenen Waffen, gemeinsamen Opposition gegen die vorherrschende Formlosigkeit im Bereiche der dramatischen Kunst. Daraus erklärt sich nicht bloß, sondern rechtfertigt sich auch zum Theil der Einfluß, den jeder in seinem Fach auf das gegenwärtige Theater errungen hat. Im Uebrigen kennzeichnet schon der Gegensatz ihrer Bestrebungen den Abstand ihrer Talente. Laube's Gebilde entbehren der künstlerischen Originalität in demselben Grade, in welchem sie bei Wagner bis zur Phantasterie getrieben erscheinen. Dieser besitzt ein bis ins Schwärmerische gesteigertes Künstler-Naturell, jener eine zur Trockenheit potenzirte Verstandesschärfe. Bei der allgemeinen Begriffslosigkeit und Verwirrung, die hinsichtlich der theatralischen Zeitfragen im Publikum epidemisch geworden sind, konnte es nicht fehlen, daß Jeder von seinen Parteigängern zum Messias der dramatischen Kunst ausgerufen und mit Begeisterung als solcher vertheidigt wurde, während die tiefer Blickenden in Beiden die zwei Haupttriebfedern einer gegen den grassirenden Theaterunsinn gekehrten Reaction erblicken, aus welcher sich der

bleibende und wirkliche Gewinn für die Bühne erst herausläutern muß.

Laube strebt das Theater auf eine Bahn abzulenken, aus der es schon durch Altmeister Lessings geniale Verstandesklarheit glücklich emancipirt wurde. Wir verkennen zwar nicht, daß seit Lessings Tagen auch die Franzosen in Handhabung der dramatischen Kunstform große Fortschritte gemacht haben, daß sie uns im Conversationsstück sogar entschieden überholten und wir ihnen hierin gar Manches ablauschen könnten, vorausgesetzt, daß es möglich wäre, die Vorzüge der französischen Conversation im Deutschen einzubürgern, ohne zugleich auch deren noch schwerer wiegende Verirrungen mit in den Kauf nehmen zu müssen. Im ernsten Drama aber sind wir, sowohl was die dichterische Kunstform als auch was die Darstellung anlangt, den Franzosen weit voran. Erscheint schon die blinde Aneignung ihres „Esprit“ in Conversationsstücken als ein höchst problematischer Gewinn, so liegt in dem Streben, die vom Conversationsstück abstrahirte „Mache“ zur vollendeten Kunstform für das gesammte Gebiet des recitirenden Drama's zu stempeln, vollends ein gewaltiger Rückschritt. Damit langte unser deutsches Theater auf einem Punkte an, bei dem die Poesie und Kunst enden, und die Prosa und das Handwerk beginnen. Das ist der große Irrthum Laube's und seiner Schule. Statt an die nationalen Traditionen der klassischen Theaterperiode Weimars anzuknüpfen, welche von Laube nur oberflächlich gekannt zu sein scheinen und in seinem Buch über das norddeutsche Theater allzu pedantisch gehofmeistert werden, basirte er sein Reform-System auf die Angewöhnungen der Pariser Theater und huldigte einem principiellen Naturalismus, durch welchen der deutschen Schaubühne der zündende Styl für die Darstellung unserer Klassiker, folglich für die theatralische Verkörperung der höchsten Aufgaben der dramatischen

Kunst, verloren ging. Die Schule Laube's braucht, an Stelle wirklicher Dichter, nur noch Virtuosen der „Mache", weil sie zur Verkörperung poetischer Ideale keine Mimen heranzubilden vermag.

Laube kann in seiner eigenen Vergangenheit Erlebnisse finden, die geeignet zu sein scheinen, in ihm selbst einige Zweifel gegen die Urwüchsigkeit seines Reform-Systems zu wecken. Wir erinnern uns, daß er wenige Monate nach seinem Rücktritt von der Leitung des Hofburgtheaters über dieses Institut in der „Neuen freien Presse" Berichte veröffentlichte, laut welchen damals die Leistungen desselben rasch bis fast unter die Kritik herabgesunken waren! Nun fragen wir, worin lag denn eigentlich der befruchtende Keim seines eigenen während anderthalb Jahrzehnten dem Hofburgtheater gewidmeten Waltens, wenn davon schon ein paar Wochen nach dem Verschwinden des dirigirenden Meisters keine Spur mehr in den Darstellungen des Personals ersichtlich war? Wir haben hierauf nur eine Antwort: Die Dressur überdauerte die persönliche Anwesenheit des Lehrers deßhalb nicht, weil der innere Gegensatz zwischen realistischer Darstellung und poetischer Aufgabe dem Naturell der Mimen widerstrebte und letztere sich vom bloß Angelernten unwillkürlich wieder zu emancipiren strebten, sobald sie sich unbewacht wußten; das Burgtheater schien mit dem Abgang des Directors auch die Künstler deßhalb momentan verloren zu haben, weil diese der bisherigen Dressur rasch den Rücken zugekehrt, jedoch sich noch nicht wieder in einem andern Styl zurecht gefunden hatten und vorläufig bloß lavirten. — Dieselbe Erfahrung, die Laube in Wien an dem Personal des Hofburgtheaters gemacht, machte er umgekehrt in Leipzig mit dem Theaterpublikum. Er selbst deutet in seiner bekannten Leipziger Erklärung hierüber an, daß sein Wirkungskreis in einer großen Stadt zu suchen sei, die für auftauchende

Picanterien einen hinlänglich zahlreichen Kreis zuströmender Bewunderer besitze. Nun bedürfen aber ohne Zweifel nur die mit der Aesthetik und ihren nationalen Traditionen auf etwas gespanntem Fuße lebenden Erkünstelungen der Habitué's einer großen Stadt; die dramatische Kunst selbst wird überall, wo überhaupt ein gutes Theater zu existiren vermag (und dies ist im intelligenten Leipzig vorzugsweise der Fall), sich heimisch fühlen und ausreichende Anerkennung finden können. Laube hatte sich mit den auch in ihren Kunstgenüssen echt deutsches Gefühl manifestirenden Leipzigern deßhalb so rasch überworfen, weil diese, bei aller Anerkennung seiner Virtuosität in Insceniruug der Conversationsstücke, die Meisterwerke unserer klassischen Heroen durch die realistische Darstellungsmethode allzu sehr entblütet und etwas verunstaltet fanden.

Man hat Laube hie und da schon, nicht sehr bezeichnend, den Lessing der Gegenwart genannt. Lessing verwendete seinen Scharfsinn auf die Läuterung der Kunst, Laube verwerthet seinen klaren Verstand im Solde dessen, was rasch und zündend in die Massen einschlägt; Lessing brachte die unverbrüchlichen Gesetze der Dramatik zu klarem Verständniß, Laube klärt die theatralischen Kunstgriffe des Handwerks; Lessing brach dem deutschen Geist freie Bahn, Laube cultivirt den französischen „Esprit“; Lessing kämpfte für das ewig Bleibende und für die göttliche Würde der Kunst, Laube liefert für die Bühnenschriftsteller und Theaterleiter Zweckmäßigkeitsregeln zur Ausnützung des Tagesgeschmackes; Lessing trat für die Ethik und für die Poesie auf der Bühne in die Schranken, Laube strebt der Convenienz und der Prosa den Sieg zu sichern; Lessing zeigte den Dichtern und der Bühne den Weg zu geistiger Größe, Laube den zu glücklicher Speculation. Sohin ist letzterer ein echtes Kind seiner Zeit und sein Einfluß auf diese beschränkt, jener dagegen ein Reformator, der in

seinen Werken fortleben und wohlthätig nachwirken wird, so lange eine deutsche Bühnenkunst besteht.

Dennoch schlagen wir Laube's Verdienste nicht gering an. Wie unsere socialen Zustände alle Merkmale eines Uebergangsstadiums an sich tragen, so befindet sich auch die Kunst, und insbesondere die dramatische, in den Schwankungen eines Uebergangs. Daß da selbst die schroffsten Gegensätze aufeinander platzen und nach Geltung ringen, ist ebenso naturgemäß als förderlich. Aus dem Widerstreit der Meinungen und Bestrebungen wird die Zeit herausläutern, was daran gut ist und dauernden Bestand erhalten soll. In einer Periode, in welcher die menschliche Gesellschaft nach neuen Stützen für das materielle Leben und die Kunst nach neuen Unterlagen für das Ideal ringt, ist kein Parteimann ohne Weiteres zu verurtheilen, auch wenn sein Streben unserm subjectiven Auge noch so verwerflich erschiene. Selbst die größte Verirrung scheint manchmal nöthig zu sein, um auf dem Umweg über die Folgen der Mißgriffe endlich das Richtige zu finden. Laube ist in der Kunst ein Parteimann, ja von allen zur Zeit amtirenden Theaterdirectoren wohl ohne Zweifel der charakterstärkste und tüchtigste. Und hier kommen wir nun auf einen Punkt, bei dem wir ihm persönlich das unbedingteste Lob zollen müssen. Laube liegt wie ein aufgeschlagenes Buch da, er hat Grundsätze und steht ebenso offen als energisch für dieselben ein. Das muß gegenüber der schwächlichen Duckmäuserei und zerfahrenen Principienlosigkeit fast sämmtlicher übrigen Bühnenleiter Jedermann, der mit ihm in geschäftlichen oder geselligen Verkehr tritt, aufs angenehmste berühren. Schon das macht die große Zahl seiner persönlichen Anhänger und aufrichtigen Verehrer erklärlich. Laube ist über die Zwecke, die er verfolgt, in sich selbst vollkommen klar. Nicht dasselbe können wir von den übrigen Bühnenleitern behaupten, denn klar in sich

selbst ist der nicht, welcher ein Ziel anstrebt, ohne die Mittel, die zu dessen Erreichung geeignet sind, zu ergründen und zu ergreifen; klar ist der nicht, welcher sich bloß mit Worten zum Reformator aufbläht und wähnt, die Reform werde ihm wie ein Meteorstein vom Himmel in den Schoß fallen, wenn er nur planlos in allen möglichen Geschmacksrichtungen herum experimentire; klar ist der nicht, der heute das Publikum mit einer Verhunzung Shakespeare's oder Schillers maltraitirt, und dann morgen wegen bemerkbarer Börsenschwindsucht nach Offenbach und Langer greift. Laube kennt und benützt klug die Mittel, durch welche die ihm vorschwebenden Zwecke zu fördern sind. Daraus erklären sich die Erfolge seines Systems, obwohl das System selbst in seinem innersten Wesen von der Gedankenblässe der ephemeren Auswüchse des Zeitgeistes angekränkelt ist und als exotische Treibhauspflanze einer nachwirkenden Urwüchsigkeit entbehrt.

Sonach erscheint uns Laube im Schauspiel, wie Wagner in der Oper, als der ausgeprägteste Typus im Krystallisationsproceß einer Uebergangsperiode. Der bleibende Gewinn seiner Bestrebungen für die dramatische und theatralische Kunst wird sich mehr aus dem Nachhall dessen entwickeln, was er verneint, als aus der Befolgung dessen, was er affirmirt. In die Klagelieder, welche von überschwänglichen Idealisten über das vorgeblich durch Laube der deutschen Bühne bereitete Verderbniß intonirt werden, können wir nur mit einem die Melodie wesentlich alterirenden Vorbehalte einstimmen. Dichter und Darsteller vermögen, wenn sie mit selbstständiger Denkkraft prüfen und das Gold aus den Schlacken herausfischen, von Laube recht viel zu lernen. Wer ihn blind als Evangelium acceptirt, der stolpert über die Sandbank der Prosa und zerknickt sich die Schwingen. Die bloße Dressur, besonders wenn sie nicht an die nationalen Traditionen anknüpft, erzeugt

wohl einen blendenden Grad mechanischer Fertigkeit, vermag aber keinen künstlerischen Geist zu reifen, im Mimen so wenig als im Dichter.

Daß Laube den Irrthum seines Systems erkenne, glauben wir voraussetzen zu dürfen. Schwerlich sind die mit dem Burg-Theater-Personal und mit dem Publikum Leipzigs gemachten Erfahrungen ohne einige Selbstprüfung am scharfen Menschenbeobachter vorüber gegangen, obwohl er noch in seiner neuesten Schrift am alten Standpunkte festhält. Niemand wird erwarten, ihn mit Worten seine eigene Vergangenheit dementiren zu hören. Er hat — falls unsere Voraussetzung nicht täuscht — vollauf Gelegenheit, den sich selbst abgerungenen Fortschritt durch Thaten manifestiren zu können. Wenn er auf seine Directorialwirksamkeit seit 1849 bis zum Abschied von Leipzig zurückblickt, so wird sein eigenes Bewußtsein ihm sagen, daß er häufig das Kind mit dem Bade ausgeschüttet, häufig wegen Formfehlern das wahre poetische Talent verkannt, durch barsche Abfertigung manche brauchbare Kraft vom nähern Studium der Bühnentechnik abgeschreckt und dem Repertoir entfremdet hat. Wir führen ihm als Beispiel hier nur die Manen Friedrich Hebbels vor, der schwerlich ohne Hinterlassung einiger bühnenpraktischer Stücke geschieden wäre, würden demselben durch ihn die Pforten des Hofburgtheaters nicht fast grundsätzlich wieder verschlossen worden sein. Hätte Laube von jeher sein Theater-Ideal, statt es einseitig in der „Mache" nach französischem Vorbild zu erkennen, im harmonischen Einklang zwischen Form und Geist gesucht; hätte er, statt so viele Mühe auf die Einbürgerung überrheinischer Schalheiten zu verwenden, sich ernstlich für die deutsche Kunst bemüht und den begabtern einheimischen Dramatikern öfter Gelegenheit zur Aneignung bühnenpraktischer Erfahrungen geboten, dann besäße das deutsche Theater schon heute ein erquicklicheres Repertoir und Laube

selbst würde nicht bloß von den kurzsichtigen Anhängern seiner Schule, sondern vom Vaterland gefeiert. So aber steht er vorläufig nur als derjenige Markstein da, über welchen die Schaubühne aus den Nebeln einer träumerischen Nachtwandelei auf die Fahrstraße der schablonenfesten Prosa herüber stolperte. Wenn wir nicht in den Vorwurf seiner erbittertsten Gegner einstimmen, welche ihm geradezu eine Hauptschuld an der täglich sichtbarer werdenden Bühnenverflachung zuwälzen, so geschieht es außer den bereits genannten Gründen auch deßhalb nicht, weil der Anlässe hiezu gar manche sind und in dieser Beziehung wohl nur bedauert werden kann, daß Laube mit seiner erstaunlichen Arbeitskraft, seiner zähen Willensstärke, seinem anregenden Naturell, seinen reichen Erfahrungen und seinem scharfen Verstand nicht entschiedener gegen die Legion jener Anlässe ankämpfte, sondern statt dessen auf der weniger dornenvollen Bahn einer bloßen Scheinverbesserung Ruhm und Einfluß erstrebte. Er könnte der deutschen Schauspielkunst längst mehr geworden sein, als bloß für die Blätter der Theatergeschichte ein klangvoller Name, der von der wandelbaren Tageslaune als Träger einer pikanten Episode beklatscht wird, um dann, ohne bleibenden Gewinn für die weitere Entwickelung, einer raschen Vergessenheit anheim zu fallen. Gerade er hätte, besäße er nur den Muth entschieden gegen die herrschende Corruption Fronte zu machen, mehr als irgend ein anderer Theaterdirector das Zeug zum wirklichen Bühnen-Reformator. Hoffen wir, daß er in seiner neuen Stelle die gute Meinung, die in diesen Worten über ihn ausgesprochen ist, bewahrheiten möge! Vielleicht bestimmt ihn künftig der Gedanke, daß, wenn er nicht im Stande wäre, noch am Abend seines Lebens das Versäumte nachzuholen und einen wirklich befruchtenden Keim zu künftigem Neuerblühen der dramatischen Kunst zu legen, — daß dann seine zwei von

hoch ausgebildetem Selbstbewußtsein Zeugniß gebenden Schriften über „das Burgtheater“ und über „das norddeutsche Theater“ später nur als Beweise einer ungeheuerlichen Selbstüberschätzung gelten dürften. Indem wir dieß aussprechen und Laube seine eigene Photographie im Spiegel der Zukunft andeuten, glauben wir ehrlicher gegen ihn und gegen die Kunst zu handeln, als seine blinden Anbeter gegen beide handeln. Wem viel Talent verliehen ward, der wird, wenn er dennoch strauchelt, doppelt streng beurtheilt. Rectificirt er dessen ungeachtet sein Straucheln nicht, nun — dann kann einst sein Epitaph nur lauten: Die Zeitgenossen erwarteten von ihm die Lösung eines Problems, das ihm selbst ein mit sieben Siegeln verschlossenes Buch geblieben war.

VI.

Hinter den Coulissen!

Wir haben im vorangehenden Abschnitt versucht, unsern Lesern ein objectives Bild von den artistischen Grundsätzen derjenigen hervorragenden Persönlichkeit zu entwerfen, deren Ansichten über den Sinn des Wortes „bühnengerecht“ für die Mehrzahl der heutigen Theaterleiter maßgebend geworden sind. Wir fanden das charakteristische Merkmal in der Ueberpflanzung des französischen, an Stelle der Idealität die nackte Wirklichkeit setzenden Naturalismus auf die deutsche Bühne, also in einer kunstfeindlichen Verirrung, in einer Degradation der Poesie zur maschinenmäßigen Photographie des realen Lebens. Hier müssen wir nun zur Vervollständigung dieses höchst sonderbaren Kunstbegriffs noch eine weitere Nebeneigenschaft betrachten, welche ihm — mit tiefem Schmerz sei's gestanden — aus echt deutschem Blute beigeimpft worden ist. Unter dem Wort „bühnengerecht“ versteht man in der Praxis nicht bloß die Correctheit der „Mache“ im bereits erörterten Sinne, sondern zugleich auch die Schmiegsamkeit der Bühnenschriftsteller unter die willkürlichen Zumuthungen der geheimen Theater-Censur. Letztere vollends schachtelt den Dramatiker in einen Zwangskittel ein, für welchen die Berechtigung keinem ästhetischen Lexikon, sondern den geheimen Polizei-Archiven des weiland deutsch genannten Bundestages und seiner unter uns noch nicht ausgestorbenen Verehrer ent-

stammt. Obwohl wir diese Schattenseite schon in unserer 1867 veröffentlichten Reformschrift (dem I. Abschnitt des vorliegenden Werkes) eingehend beleuchtet haben, müssen wir doch aus zwei Gründen hier nochmal darauf zurückkommen, und zwar 1) um den Einwand zu widerlegen, es bestehe im neuen deutschen Reiche keine geheime Theater-Censur mehr; 2) um die seltsame Metamorphose zu kennzeichnen, welche in diesem anomalischen Geheim-Institut sich seit etwa zwölf Monaten bemerkbar macht. Schwerlich hat das größere Publikum auch nur eine richtige Ahnung von dem wahrhaft tyrannischen Mißbrauch der Gewalt, zu welchem unsere Hofbühnenvorstände (mit sich täglich mindernden Ausnahmen) in dem Bewußtsein, für ihr Willkürverfahren durch kein öffentliches Staatsgesetz zur Rechenschaft gezogen werden zu können, sich gegen die Producte lebender Dramatiker erdreisten. Würde das Publikum die in dieser Beziehung hinter den Coulissen bestehende vernunftarme und zügellose Anarchie kennen, wahrlich — dann staunte es nicht mehr über die Geistlosigkeit so mancher Novitäten, sondern über den Muth solcher Dichter, die ihr Talent noch für die dramatische Kunst einzusetzen wagen. Wer Sclavenbehandlung kennen lernen will, der braucht nicht unter die Mohren auszuwandern. Er reiche nur den Bühnen in seiner nächsten Nähe ein ethisches Product ein, dann kann er ohne Reise an sich selbst und an seinem Werk erleben, wie im Pfefferland mit der unterdrückten Menschen-Race ungefähr verfahren werden mag.

Im nächsten Abschnitt wollen wir die schlimmen Folgen betrachten, welche die Satrapenwirthschaften, deutsche Hofbühnenverwaltungen genannt, auch auf das sociale und Culturleben äußern. Vorerst liegt uns ob, die so entschieden, namentlich von den Bühnenleitern selbst und von ihren officiellen Journalisten, bestrittene Thatsache zu beweisen, daß trotz aller Preß- und literarischen Schutzgesetze das geheime Willkür-Censurverfahren

für die Theater in voller Ueppigkeit fortbesteht und seine Opfer schonungslos erwürgt. Den Beweis liefern wir wohl am schlagendsten beispielsweise, d. h. durch Namhaftmachung einer Novität, bei der zwei Dinge eclatant außer Zweifel gestellt werden können, nämlich ihr bereits errungener Bühnenerfolg und das dennoch über sie insgeheim verhängte Theaterverbot mittelst des willkürlichen Censurverfahrens. Wenn selbst ein durchschlagender Succeß auf den Brettern die Krallen des demoralisirten und demoralisirenden Instituts der Geheim-Censur nicht abzustumpfen vermag, so kann der Leser sich wohl leicht vorstellen, wie dieß anomalische Ungethüm erst mit solchen Novitäten umspringt, welche noch nirgends zur Darstellung gelangten und daher einfach mit der Note „nicht bühnengerecht“ oder „effectlos“ dem Autor vor die Füße geschleudert werden können, ohne daß es Letzterem möglich wird, das dahintersteckende Verdict des Censors zu entdecken oder, falls er dessen bestimmenden Einfluß argwöhnt, den Verdacht begründen zu können.

Unser eigenes fünfactiges Schauspiel „Max Emanuels Brautfahrt“ (welches im ersten Bande der soeben im gleichen Verlage erscheinenden Gesammtausgabe unserer „dramatischen Werke“ abgedruckt und daher zur Beurtheilung des nachfolgend erzählten Thatbestandes Jedermann zugänglich gemacht ist) beschritt am 20. September 1870 zum Erstenmal die Bretter des bayerischen Hof- und Nationaltheaters zu München. Wir wohnten der Aufführung persönlich bei. Ungeachtet der auffälligen Gedächtnißschwächen eines Schauspielers, welcher den Kaiser Leopold I. darstellte, und ungeachtet einer mißlichen Nothbesetzung der ernsten Prinzessin Anna von Bayern durch eine Lustspiel-Soubrette [1]) (Frau Dahn-Hausmann war

[1]) Herr Possart als Greis, Herr Rhode als Träger der Titelrolle und Frl. Johanna Mayer als Erzherzogin Antonia, sowie Frl.

erkrankt und Frl. Ziegler mit contractlichem Urlaub abwesend), fanden wir volle Ursache, mit der Aufnahme, die unsere Erwartungen weit übertraf, vollkommen zufrieden zu sein. Tags nach der schon am 23. September stattgefundenen ersten Wiederholung reisten wir von München wieder ab, sahen also keine der spätern Aufführungen. Ueber den Erfolg verweisen wir auf die öffentlichen Stimmen der Presse [1]) und auf das sogleich

Weiß als Beatrice und Frl. Seebach als Gastgeberin, leisteten Vorzügliches, wodurch die anderweitig unterlaufenen Darstellungsschwächen minder fühlbar wurden.

[1]) Die „Allgemeine Zeitung", Beilage Nro. 278 vom 5. October 1870, erklärte in einem sehr anerkennenden Referat den geschichtlichen Stoff für „trefflich ausgebeutet" und schloß ihren Bericht mit den Worten: „Dabei ist die Sprache einfach, aber edel, die Charaktere sind gut gezeichnet, und der vierte und fünfte Act vor Allem üben durch ihre echt dramatische Anlage eine großartige Wirkung." — Einem längeren Bericht in der „Augsburger Abendzeitung", zweites Blatt Nro. 262 vom 23. September 1870, entnehmen wir, mit Weglassung der zum Theil tadelnden Kritik über die Darsteller, wörtlich folgenden Hauptpassus: „Die auf historischer Basis beruhende Handlung entbehrt einer weitverzweigten Intrigue, der Verlauf ist einfach und natürlich, die Spannung aber deßhalb nicht geringer, sie wächst und steigt von Act zu Act und äußert sich besonders in den drei letzten Acten sehr wirksam. Die Anlage und Ausarbeitung des ganzen Stückes, die trefflichen Charakterzeichnungen, das einheitliche Ferment, die liberale Haltung und der mit Ausnahme einiger wenigen Stellen vortreffliche Dialog — alle diese Vorzüge verleihen diesem dramatischen Werke einen Werth, der von dem zahlreichen Publikum reichlich anerkannt wurde." — Die Münchener „Germania" schrieb in ihrer Nummer vom 25. September 1870, also unmittelbar nach der zweiten Aufführung: „Es ist vaterländischer Stoff, den der Dichter echt künstlerisch zu einem von Act zu Act mehr spannenden Drama aufzubauen verstand. Die Charaktere, die hier auf einander prallen, — der bigotte Kaiser Leopold I. und der im frischen Morgenhauch religiöser Duldung, wie sie der dreißig Jahre vorher abgeschlossene westphälische Friede für eine bessere Zukunft angebahnt, sich glücklich fühlende jugend-

mitzutheilende officielle Zeugniß des General-Intendanten. Das Schauspiel wurde während der Monate September und October 1870 noch öfter gegeben. Dann trat in den Wiederholungen eine Pause ein, über deren Veranlassung Herr General-Intendant von Perfall uns auf unsere deßfallsige Anfrage in einem längern Schreiben aufzuklären die Gewogenheit hatte. Der Schluß seines eigenhändigen Briefes vom 11. Februar 1871 lautet wörtlich:

„Fassen wir das Gesagte zusammen, so ist das Resumé folgendes: Das Stück wurde zur rechten Zeit gegeben, hat trotz einer theilweis nicht correcten Besetzung durchgeschlagen, es wäre vom Repertoir nicht verschwunden, sondern vielmehr mit einer theilweis

liche Kurfürst Max Emanuel — sowie jene Charaktere, denen die Vermittlung anvertraut ist — wie die edel und deutsch gesinnte Prinzessin Anna von Bayern — sind ebenso bestimmt wie feinfühlig gezeichnet, und wenn solche nicht zur Anerkennung kämen, würde es der Schauspieler nur seinem eigenen Unvermögen zuschreiben können. Die Liebesintrigue ist reizend durchgeführt und erreicht ihre Höhe im vierten Acte, wo die echt dramatische Einführung des tragischen Elements durch die greise Gestalt des landflüchtigen Ungarn mitten in die sprudelnde Komik des Lebens hinein eine wunderbar befriedigende Wirkung hervorbringt. Daß trotzdem der fünfte Act noch seine Berechtigung und Spannung hat, liegt in den vorgeführten Charakteren selber, von deren Kampf und Sieg wir in der Zukunft eine dauernde geistige Versumpfung oder ein frischeres regeres Völkerleben unter der Fahne der Duldung und Gewissensfreiheit erwarten dürfen. Das bigotte Element stürzt vor der Allgewalt der Liebe und des freien Geistes gänzlich gebrochen in sich zusammen; das aber ist gerade des Drama's höchste Versöhnung, welche bei der ersten Aufführung — doch sicherlich nicht mit des Dichters Willen?! — ganz und gar nicht zum Ausdruck kam." (Hier folgen einige scharfe Bemerkungen über den Darsteller des Kaisers Leopold und über einige andere Verstöße der ersten Aufführung). Der Schluß der Kritik lautet: „Daß das Stück doch gefiel und sehr gefiel, ist gewiß ein triftiger Beweis für den Werth desselben."

andern Besetzung im Laufe des Winters wieder gegeben worden, wenn nicht die ganz ungewöhnlichen Zeitverhältnisse (nämlich der Krieg und die in Folge dessen auch in München wie allenthalben momentan vorgeherrschte Theilnahmslosigkeit an allen objectiven Kunstleistungen ohne irgend eine Ausnahme) zu einer Sistirung dieser sowie so manch anderer Aufführung gerathen hätten. Uebrigens gestatten Sie mir zur Vermeidung künftiger Vorwürfe die Bemerkung, daß unser Publikum und hierunter namentlich die vielköpfigen Abonnenten von jeher sehr viel Abwechslung im Repertoir fordern und daß die Zahl des Theater-Publikums durchaus keine so große in München ist, daß eine vielfache Wiederholung selbst der beliebtesten Stücke, Opern nicht ausgenommen, ohne bedeutenden Cassanachtheil möglich ist. Zum Belege hiefür theile ich Ihnen mit, daß z. B. innerhalb von zwei Jahren von neuern, vom Publikum entschieden günstig aufgenommenen Werken die „Harfenschule“ sechsmal, „Katharina Howard“ dreimal, „Nibelungen“ dreimal, „Maria Magdalena“ dreimal, „Marfa“ dreimal, „Böse Zungen“ siebenmal, „Stammschloß“ achtmal, „Isabella Orsini“ viermal, „Geächtet oder Otto der Große“ fünfmal, „Maria von Schottland“ (von Schneegans) dreimal, „Maske für Maske“ sechsmal, „Trahomira“ dreimal gegeben wurde. Nach diesem Ausweise steht „Max Emanuel“ entschieden nicht nach. Haben Sie nun die Güte, mir mitzutheilen, ob Sie sich bezüglich der Rolle der Prinzessin Anna mit Frau Dahn begnügen wollen oder ob Sie Frln. Ziegler hiefür wünschen. In letzterem Fall müßten Sie sich freilich mit einer wiederholten Aufführung bis zum Herbst gedulden, da das Fräulein am 16. März schon ihren contractlichen Urlaub antritt. In ersterem

Falle werde ich Max Emanuel, wie es längst beschlossen ist, noch in der Zeit vor Ostern geben. Schließlich erlaube ich mich noch eines Allerhöchsten Auftrages zu erledigen. Se. Maj. der König haben das Allerhöchstdemselben durch mich überreichte Exemplar gelesen und lassen Ihnen für Vorlage desselben freundlichst danken. Der Vorstellung am 29. October haben Se. Maj. beigewohnt und soll Allerhöchstderselbe, soviel ich in Erfahrung gebracht, vollkommen befriedigt gewesen sein. Mit der Versicherung vorzüglichster Hochachtung" u. s. w.

So weit Se. Excellenz Herr Frhr. von Perfall! Was für eine Ueberraschung uns, anstatt des Fortbezuges der Tantième, bescheert war, auf welche wir laut vorstehender officiellen Situations-Schilderung doch wohl die vollwichtigste Anwartschaft besitzen, — das soll der Leser sogleich erfahren.

Am 10. Februar 1871 wurde „Max Emanuels Brautfahrt" auch auf der Stuttgarter Hofbühne gegeben; die erste Wiederholung fand, ebenfalls vor sehr zahlreichem Publikum und unter steigendem Beifall, schon am 15. desselben Monats statt. Ueber den Erfolg, der jenem von München ebenbürtig sich anreihte, haben sämmtliche in Stuttgart erscheinenden Journale übereinstimmend berichtet,[1]) mit einziger Ausnahme des officiösen

[1]) Hier daraus eine kleine Blumenlese! Die „Schwäbische Chronik, des Schwäbischen Merkurs zweite Abtheilung, zweites Blatt" Nro. 37 schrieb bei diesem Anlaß: „G. Köberle hat uns schon früher in einem Vortrage gezeigt, wie ernst er die Aufgabe nimmt, welche das Theater sich zu stellen hat. Es läßt sich von einem solchen Mann erwarten, daß er die ausgesprochenen Ansichten vor Allem bei seinen dramatischen Arbeiten zu Grunde legt und streng gegen sich selbst ist. Und das beweisen denn auch seine neuerdings ans Licht getretenen Dramen: „„Die Judith der neuen Welt"" und „„Max Emanuels Brautfahrt"". Ein gediegener Idealismus waltet vor. Der Dichter gibt dem edelsten Ringen der Völker nach Recht, Fortschritt und Freiheit einen einfachen und in

Referenten der artistischen Hoftheater-Direction in der fast nirgends gehaltenen „Bürgerzeitung", welcher höchst ungeschickt die geheimen Absichten der Verwaltung verrieth, indem er mit cynischer Rohheit nicht unser Stück, sondern den von ihm augen-

seiner Einfachheit wahren Ausdruck" u. s. w. — In „Ueber Land und Meer, allgemeine illustrirte Zeitung, herausgegeben von J. W. Hackländer", Nro. 25, stand zu lesen: „Das Schauspiel Max Emanuels Brautfahrt ist nun auch in Stuttgart vor gedrängt vollem Hause mit Beifall gegeben worden. Löwe hatte das Stück mit großem Geschmack in Scene gesetzt. Das von echtem Patriotismus getragene, durch Einfachheit und Klarheit der Composition, wie durch maßvolle, allen bloß blendenden Effect vermeidende Diction sich auszeichnende, an fesselnden Scenen reiche Stück" u. s. w. — „wurde gut gespielt und verdient die Beachtung der Bühnenvorstände". — Die „Allgemeine Familien-Zeitung, Chronik der Gegenwart", Nro. 21 schrieb: „Georg Köberle's Schauspiel Max Emanuels Brautfahrt wurde auch am Stuttgarter Hoftheater einer äußerst beifälligen Aufnahme gewürdigt. Gut und correct aufgebaut, voll feiner und geistreicher Pointen und historischer Momente, die gerade in unserer Zeit eine Menge analoger Bezüge darbieten und begeisterten Anklang finden, von sicherer und scharfer Charakterzeichnung und trefflicher Schilderung damaliger Zustände im deutschen Reich und am Wiener Hofe, zeigt das Stück eine Menge poetischer Schönheiten, wirkt im dritten und vierten Act außerordentlich ergreifend, namentlich durch die geschickt eingeflochtene Episode mit dem landflüchtigen Grafen Nadasdy, und bringt durch eine Steigerung effectvoller Conflicte einen spannenden und doch wieder versöhnenden Ausklang am Schlusse hervor. Die Hauptrollen sind äußerst dankbare Rahmen für denkende schöpferische Künstler, und das Drama wird sich rasch Bahn brechen. Die Aufführung war sehr gelungen" u. s. w. (Wir stimmen diesem Lobe der Darstellung vollkommen bei. Dr. Löwe's Inscenirung stand hoch über der Leistung des Münchener Hof-Theater-Oberregisseurs Herrn Carl Jenke, von dessen Fähigkeiten uns die Münchener Aufführung keinen sonderlich günstigen Begriff zu geben vermocht hatte. Auch hatte man uns in Stuttgart nach Maßgabe der Personalverhältnisse durchgehends die besten Kräfte zur Disposition gestellt. Die tadellos correcte Besetzung war folgende: Kaiser Leopold I. — Herr

scheinlich nur im Conversationslexikon studirten historischen Stoff kritisirte und das Publikum bewunderte, das sich einen derartigen Charakter als deutschen Helden octroyiren lasse. Der Aerger des Referenten über den Bühnenerfolg stand deutlich zwischen den Zeilen seines bubenhaften Referates.

Es ist Jedermann bekannt, kann wenigstens täglich in den Berichten der officiellen Theaterkritiker gelesen werden, daß die Bühnenvorstände sich gewissenhaft nach brauchbaren Novitäten umschauen und daß nur der gänzliche Mangel an solchen schuld ist, wenn sie mit ihren Griffen so häufig Fiasco machen. Hiernach zu schließen, sollte man wohl wähnen, eine Novität, die bereits an zwei hervorragenden Hoftheatern mit Glück die Feuerprobe bestand und zugleich von echtem „Patriotismus", von „edelstem Ringen der Völker nach Recht, Fortschritt und Freiheit" durchhaucht und mit einer „Menge poetischer Schönheiten" (nicht unsere, sondern unserer Kritiker Worte) geschmückt ist, könne bei den Bühnenverwaltungen fast unmöglich auf unbesiegliche Hindernisse stoßen und müsse rasch die Runde über die deutsche Bretterwelt machen. Ja, wenn die Behauptung, daß die Hofbühnenleiter sich redlich um das Brauchbare interessirten, keine Lüge wäre! wenn das Vorgeben, daß ihre Mißgriffe einem Mangel an durchschlagenden Stücken entsprängen, nicht auf eine Heuchelei

Pauli; Erzherzogin Antonia — Frl. Frauenthal; Kurfürst Max Emanuel — Herr Wentzel; Prinzessin Anna — Frau Wahlmann; Feldmarschall v. Degenfeld — Herr Schmitt; Hofmeisterin Beatrice — Frau Fricker; kaiserlicher Gesandte von Lobkowitz — Herr Rosner; französischer Gesandte Colbert — Herr v. Prosky: Oberhofmeister Rechberg — Herr Augusti; Kanzler Schmid — Herr Rüthling; Page Carl von Preising — Frl. Glenk; General Carafa — Herr Lehr; Greis — Herr Keller; Gastgeberin — Frau Kiedaisch; Stallknecht — Herr König; Herold — Herr Rößler.)

hinausliefe! Eine traurige Erfahrung hat uns aufs gründlichste belehrt, daß gerade die Unzweifelhaftigkeit der Bühnenerfolge, welche „Max Emanuels Brautfahrt" in München und Stuttgart errang, dem Stück übermächtige geheime Gegner zuzog und nicht nur dessen Unterdrückung für die übrigen Bühnen, sondern auch dessen rasche Beseitigung vom Repertoir der zwei genannten Hoftheater herbeiführte. „Max Emanuels Brautfahrt" gelangte, entgegen den vielfach laut gewordenen Wünschen des Stuttgarter Theaterpublikums, in Stuttgart nach dem 15. Februar 1871 zu keiner weitern Aufführung; und auch die Münchener Hofbühne ließ, ungeachtet der oben wörtlich citirten, in der Zeit zwischen der ersten und der zweiten Stuttgarter Aufführung geschriebenen Erklärungen ihres Chefs, des Herrn von Perfall, das Stück für München spurlos verschwunden sein.

Als wir ein halbes Jahr später uns auf dem Stuttgarter Intendanz-Bureau nach der Ursache erkundigten, ertheilte uns Se. Excellenz der Intendanturverweser Herr Hofdomänenkammer-Präsident von Gunzert mündlich den an ein delphisches Orakel gemahnenden Bescheid: „Zwar liege weder ein Cabinetsverbot noch ein politisches Hinderniß gegen das Stück vor, dennoch habe er die weitern Aufführungen untersagen müssen." Auf unsere Bitte, uns nicht mit unverständlichen Worten abzuspeisen, erklärte sodann Herr v. Gunzert: „Den Grund dürfe er nicht sagen, er ersuche uns jedoch, ihm auf sein Ehrenwort zu glauben, daß er nicht anders habe handeln können." Zu einer deutlicheren Erklärung verstand sich Se. Excellenz nicht und verabschiedete uns artig mit der Versicherung, „daß das Verbot vielleicht nicht für immer in Kraft erhalten würde und wir daher unsere Hoffnung auf die Zukunft setzen möchten!" (Wir thun das, erwarten jedoch, wie aus den spätern Kapiteln dieses Buches ersichtlich ist, die Zukunft der deutschen Bühne nicht von Persönlichkeiten, welche, obwohl sie Juristen

sind, vom geistigen Eigenthumsrecht noch erstaunlich primäre Begriffe haben.)

Von der Münchener General-Intendantur vermochten wir nicht einmal solch einen ausweichenden Bescheid zu erwirken, da Se. Excellenz der Herr v. Perfall vorzog, unsere schriftlich an ihn gerichteten Anfragen bis zur Stunde gänzlich unbeantwortet zu lassen. (Daß das unmotivirte Zurücklegen eines gegen Tantième acceptirten Stückes eine mittelst Vertragsbruch bewerkstelligte Eigenthumsbeschädigung ist, über welche der Autor mindestens Aufschluß erwarten darf, scheint also Seiner Excellenz entweder nicht bekannt oder von ihr nicht anerkannt zu sein.)

Die Mehrzahl der Stadttheater, darunter sämmtliche bayerische Provinzbühnen, ließen uns auf die frankirte Zusendung des Werkes ohne alle und jede Antwort. Laut einer uns indiscreterweise verrathenen Mittheilung scheinen sie von Personen, welche wir vorläufig nicht nennen wollen, in vertraulichen Zuschriften und durch „fahrende Künstler" dringend ersucht worden zu sein, das Opus zu ignoriren.

Hätten wir inzwischen nicht von einigen andern Hoftheater-Directionen über „Max Emanuels Brautfahrt" Zuschriften erhalten, welche uns das Motiv dieser Vorfälle wenigstens ahnen lassen, so ständen wir vor einem uns selbst völlig unlösbaren Räthsel, da wir im Text unseres Schauspiels vergebens nach irgend einem offenen oder versteckten Gedanken suchen, durch welchen sich Jemand im deutschen Reiche empfindlich berührt fühlen könnte, ausgenommen — die mit den Jesuiten Hand in Hand gehende Partei der Römlinge und der Particularisten. Mehrere Hoftheater-Directionen haben uns, in ihren Antworten auf die Zusendung des Schauspiels, das Stück als „vorbehalten" bezeichnet und weitere Kenntnißgabe in Aussicht gestellt, falls ein „günstiger Zeitpunkt" die Aufführung „gestatte". Wir theilen eine dieser Antworten, mit welcher dem Sinn nach die

andern übereinstimmen, nachstehend mit. Sie stammt aus der Feder des Chefs einer unserer ersten Hofbühnen, ist vom 22. April 1871 datirt und lautet wörtlich:

„Geehrter Herr! Ihr Schauspiel Max Emanuels Brautfahrt hat in der Lectüre einen so angenehmen Eindruck gemacht, daß ich mich zu seiner Aufführung sehr gern entschließen würde, wenn nicht ein für jetzt nicht zu beseitigendes Hinderniß delicater Natur vorläge, welches mich zwingt, zu meinem eigenen Bedauern hievon noch abzusehen. Fällt jedoch dieß Bedenken nach einem längern Zeitraume hinweg, so werde ich das jetzt Unthunliche nachholen, und Ihnen alsdann weitere Nachrichten in dieser Sache geben.

Hochachtungsvoll" u. s. w.

Hiernach logisch zu urtheilen, ist also den deutschen Hofbühnen nach dem 15. Februar 1871 aus einem Motiv, welches klar zu bezeichnen die Hoftheatervorstände sich scheuen, und von einer geheimen Stelle, die auch nur anzudeuten sie nicht wagen, die Aufführung Max Emanuels widerrathen worden. Die das Stück auf solche Art beseitigende Macht aber war einflußreich genug, um sich sämmtliche Intendanzen und Hoftheater-Directoren ohne Weiteres als gefügige Werkzeuge zu unterwerfen. Das deutsche Reich besitzt also unter seinen Errungenschaften für die dramatische Kunst auch eine in mittelalterlichem Styl organisirte Abart von Vehme, welche ein eigenthümliches Licht auf die wiederholten Conferenzen der Hoftheaterleiter wirft, auf Conferenzen, aus denen vorgeblich eine Reform der verrosteten Bühnenzustände hervorgehen soll! Zwar haben noch alle Directoren, denen wir über das Kunstwidrige und Unzeitgemäße eines preßpolizeilichen wechselweisen Geheim- und Willkürrapportes Vorstellungen machten, die Existenz eines solchen entschieden in Abrede gestellt; allein eine Folgerung, die sich mit zwingender Logik aus constatirten Thatsachen

ergibt, ist mit der vagen Behauptung des Gegentheils weder widerlegt, noch auch nur abgeschwächt. Ob die Herren Directoren und Intendanten einer dem andern nach, wie Schulknaben beim Gänsemarsch, aus eigenem Antrieb und im Gefühle persönlicher Unmündigkeit oder in Folge einer formell geschlossenen Uebereinkunft in die gleichen Fußstapfen einlenken, kann uns ziemlich gleichgiltig sein, da die Wirkung in beiden Fällen ganz dieselbe bleibt. Wir haben nur noch die Versicherung beizufügen, daß es nicht unsere Sache ist, Behauptungen aufzustellen, für welche wir hintenher den ernsteren Beweis schuldig bleiben müßten. Die Originale der Briefe und Acten, welche wir bisher citirten und im weitern Verlauf dieser Schrift noch zu citiren haben werden, befinden sich sammt noch andern Documenten in unsern Händen und wir werden jedem Zweifel gegen die Richtigkeit unserer Angaben zu begegnen wissen.

Was wir jüngst mit „Max Emanuels Brautfahrt" erlebt, just dasselbe begegnete uns schon früher mit sechs andern Stücken. So errang z. B., wie wir schon in einer Note kurz erwähnt, unsere Tragödie „Heinrich IV. von Frankreich" im Jahre 1849 und 1850 auf dem Stadttheater zu Leipzig einen sehr nachhaltigen Cassa-Erfolg. Die fünf ersten rasch auf einander folgenden Aufführungen fanden vor ausverkauften Häusern statt und noch bei der siebten Wiederholung betrug die Baareinnahme an der Tageskasse ohne Abonnement weit über 300 Thaler. Dennoch bekam außer Leipzig kein deutsches Theaterpublikum die Tragödie in ihrer ursprünglichen Gestalt zu Gesichte, sie wurde von der damaligen noch offen wirkenden bundestäglichen Censur überall unterdrückt. Später versuchten wir, in vollem Bewußtsein, daß wir unsere eigene Arbeit verschlechterten, die Tragödie dem vorherrschenden Geistesdruck anzupassen, indem wir den Bühnen eine sehr abgeschwächte Neueinrichtung unter dem Titel „der erste Bourbon auf Frankreichs Throne", und dann noch

eine zweite unter dem Titel „der Bearner“ einreichten. Letztere brachten wir zu Anfang der sechsziger Jahre an zwei Hofbühnen und an acht Stadttheatern endlich durch, ärgerten uns jedoch, als wir die kaum eine freiwillige zu nennende Abschwächung auf den Brettern sahen, über uns selbst so sehr, daß wir beide nachträglichen Bearbeitungen rasch wieder zurückzogen und lieber gänzlich auf eine weitere Darstellung der Tragödie verzichteten. Diejenigen unserer Leser, welche zum Zweck der eigenen Prüfung der bestehenden Theatergeheimcensur-Misère den Text des noch heute überall für unzulässig befundenen „Heinrich IV.“ kennen lernen wollen, finden ihn im vierten Bande der bereits erwähnten Gesammtausgabe unserer „dramatischen Werke“. Vielleicht gewinnen sie bei der Lectüre die Ueberzeugung, daß Repertoirbeiträge, wie „Heinrich IV.,“ unmöglich seit zweiundzwanzig Jahren hätten ignorirt werden können, wenn die Bühnen bei ihren Dispositionen nicht von geheimpolizeilichen Willkürrücksichten ausgingen. Im zweiten und dritten Band der oben genannten Gesammtausgabe finden die Leser auch noch zwei neuere Dramen aus unserer Feder, das Schauspiel „George Washington“ und die Tragödie „die Heldin von Yorktown“, über welche wir hier nur flüchtig bemerken wollen, daß wir dieselben, obgleich sie mit Beachtung der modernen Repertoirbedürfnisse geschrieben sind, den Bühnen (eine einzige ausgenommen) gar nicht mehr einreichten, in der gewiß untrüglichen Voraussetzung, uns durch dieß Säumniß keine erzielbare Darstellung verscherzt, sondern nur die Kosten der Versendung und den Aerger der Empfangnahme alberner Rückantworten erspart zu haben. Dieß ist eine Voraussetzung, zu welcher nicht bloß wir, sondern durch erlittene Mißhandlungen bereits mehr oder minder alle diejenigen lebenden Dramatiker gedrängt worden sind, welche von der Kunst noch zu ehrlich denken, um sich dem Unsinn der durch die Geheimcensur vollends zur Carricatur verzerrten Schablone an-

bequemen und dadurch zu noch größerer Versumpfung des Neuigkeits-Repertoirs beitragen zu mögen. So weit haben es unsere Hofbühnenvorstände mit ihrem, schwere Summen verschlingenden Verwaltungsapparat und ihren auf Regimentsunkosten veranstalteten Conferenzen (eigentlich mehr Zech- und Trinkgelagen als sachlichen Besprechungen) gebracht, daß die Dramatiker in Aufführung ihrer eigenen Werke wohl noch eine erwünschte Geldquelle, aber eine Ehre so eigentlich gar nicht mehr ersehen können. Ueberblickt man die Namen derjenigen Neuigkeiten, welche in den letzten Jahren rasch die Runde über die Bretter machten, so findet man darunter keine einzige von tieferm Gehalt. Novitäten, welche sich noch durch ein ethisches Ringen bemerklich machten, erschienen höchstens auf einzelnen Theatern und kommen erstaunlich langsam voran, weil sie trotz errungener Erfolge an jeder neuen Bühne den Kampf gegen die locale Verknöcherung hinter den Coulissen wieder von vorne zu beginnen haben, — einen Kampf, der in der heutigen Bühnenpraxis für seichte Machwerke gar nicht besteht. Dieß ist so sehr die Regel, daß es den Bühnenleitern unmöglich sein wird, auch nur eine einzige Ausnahme zu ihren Gunsten constatiren zu können.

In wie hohem Grade die Mehrzahl der Hofbühnenleiter, gänzlich abgesehen von ihrer unbesieglichen Scheu vor den mit der gesunden Luftströmung des Zeitgeistes wahlverwandten Producten, auch sonst noch vollkommen urtheilsunfähig sind, zeigt sich am deutlichsten bei ihren sich in die tollsten Widersprüche verwickelnden Ansichten über solche neue Dramen, welche weder schon irgendwo gegeben noch im Buchhandel erschienen sind und über welche demzufolge eine öffentliche Meinung, an die sie sich anlehnen könnten, noch gar nicht besteht. Wir kennen ein vor etwa zwei Jahren geschriebenes Stück ernster Gattung, welches von einigen hervorragenden Bühnen in dem Glauben, dasselbe gehe in Kürze

an einem ihnen namhaft gemachten Hoftheater in Scene, zur Darstellung angenommen worden war. Das gemeinte Hoftheater scheute sich nachträglich, die Initiative thatsächlich zu ergreifen; es hielt einfach dem betreffenden Verfasser nicht Wort, was zur Folge hatte, daß auch die andern acceptirenden Bühnen die Novität wieder zurücklegten. Ueber dieses Stück nun wollen wir unsern Lesern eine Musterkarte von gefällten Urtheilen vorlegen, müssen jedoch vorher noch bemerken, daß es sich um eine mit ihrem Gedankengang vollständig auf der Höhe des Jahrhunderts stehende Dichtung, also um ein Drama handelt, welches inzwischen von den Krallen der schon früher geschilderten Vehme erfaßt worden ist. Bereits hat der hierin tonangebende General-Intendant Herr v. Hülsen in Berlin sich ohne Angabe von Gründen mittelst seines berüchtigten lithographirten Brief-Formulars gegen die Aufführung ausgesprochen, und kurz nachher erhielt der betreffende Autor, unterm 18. December 1871, auch vom Chef einer andern Hofbühne ersten Ranges folgende Zuschrift: „Nur mit Bedauern kann ich Sie davon benachrichtigen, daß ich mich für die Aufführung Ihrer in vieler Beziehung sehr interessanten und gediegenen Tragödie, die anbei zurückfolgt, nicht zu entschließen vermocht habe.“ Wir unterlassen, hier unsere eigene Ansicht über den Werth des betreffenden Stückes niederzulegen, sind aber in der Lage, die Charakteristik mittheilen zu können, welche eine in Deutschland vielgefeierte Kunstgröße ersten Ranges von dem Werke entwarf. Dieselbe schrieb unterm 15. Juni 1871 an den betreffenden Dichter: „Es freut mich herzlich, Ihnen mittheilen zu können, daß der Eindruck, welchen Ihre Tragödie auf mich machte, ein außerordentlich erhebender, begeisternder war. Die Handlung selbst, ein glücklicher Griff in die neuere Weltgeschichte, ist gerade in unserer Zeit von großem Interesse, spannend bis zum letzten Moment, würdig und großartig abschließend; die Sprache durchaus

charakteristisch, edel und schwungvoll, und muß das Ganze bei gediegener Inscenirung von hinreißender Wirkung sein."

Nun die versprochene Musterkarte aus den Urtheilen, die über diese Leistung officiell gefällt worden sind, bevor die Vehme gegen dieselbe reagirend in Activität trat! Wir wählen nicht etwa Urtheile obscurer Persönlichkeiten aus, sondern halten uns nur an die Aussprüche vielgenannter und von der officiösen Theaterkritik wegen ihrer Verdienste hochgepriesener Männer.

Erstes Urtheil, vom 2. April 1871, aus der Feder eines artistischen Hoftheater=Directors: „Ich habe Ihr Stück mit lebhafter Theilnahme gelesen und bin sehr gespannt auf das Urtheil von Herrn (folgt der Name eines 100 Stunden vom Wohnort des Schreibers activen Directors), und ob er rasch an eine Vorstellung gehen wird. Glück auf! Hochachtungsvoll ergebener" u. s. w. (Der Mann getraute sich offenbar gar keine eigene Meinung zu, gleichwohl laborirt er, nebenbei bemerkt, an der Manie, fast bei jedem neuen Mondwechsel die Theater=freunde durch irgend einen selbstverfaßten Journal=Artikel über Bühnenreformfragen zu überraschen.)

Zweites Urtheil, vom 15. Juli 1871, aus der Feder des im ersten Urtheile erwähnten Bühnenvorstandes: „Nachdem ich Ihre mir gütigst zugesendete Tragödie gelesen, gestehe ich mit Vergnügen die Vorzüge der sehr gelungenen Arbeit ein und gebe zugleich der Hoffnung Ausdruck, daß eine Aufführung der Novität auch dem Publikum dahier ein nachhaltiges Interesse abgewinne. Gewiß wird bis zur hiesigen Darstellung Ihr Drama bereits die Feuerprobe auf den Brettern der . . . . . Hofbühne bestanden haben und mein Vertrauen zu der Wirkung des Stückes durch Thatsachen erwiesen sein. Mit ausgezeichneter Hochachtung" u. s. w. (Dieser Bühnenvorstand wollte sich ohne Zweifel für alle Fälle ein Hinterpförtchen zur späteren Ab=

änderung seines eigenen Ausspruches offen halten, je nach den etwa nachhinkenden Zweckmäßigkeitsrücksichten.)

Drittes Urtheil, ohne Datum, im Auftrage eines Hoftheater-Lesecomité's von der expedirenden Kanzlei: „Wir beehren uns Ihnen zu melden, daß Ihr Stück vom Lesecomité als vorbehalten bezeichnet wurde. Näheres seiner Zeit!" (Dieß deutet wohl unverblümt darauf hin, daß die Hofbühnenverwaltung das Stichwort von Außen erst abwarten wollte.)

Viertes Urtheil, vom 20. Mai 1870, aus der Feder eines Hoftheater-Directors: „Mit großem Interesse habe ich Ihr schwungvolles Drama gelesen. Trotzdem es ein liberales Trauerspiel ist, würde ich das Stück geben, wenn mir nicht von . . . . Seite ein für allemal der strikte Befehl geworden wäre, große Dramen nur dann aufzuführen, wenn dieselben auf den drei ersten Bühnen (folgen die Namen unserer drei reactionärsten Hoftheater) die Feuerprobe bestanden hätten." (Das ist ein offenes Eingeständniß der indirecten Unterordnung unter die Dispositionen der Berliner Hofbühne, obgleich das betreffende Institut nicht zu den 1866 annectirten Hoftheatern gehört.)

Fünftes Urtheil, vom 16. Juli 1871, aus der Feder eines Hoftheater-Intendanten: „Da das eingesandte Manuscript sich zur Aufführung auf hiesiger Hofbühne nicht eignet, so erfolgt dasselbe anbei mit bestem Dank zurück." (Dieser Intendant ist als grundsätzlicher Widersacher der neueren Poesie renommirt, und hat rücksichtlich des ernsten Drama's schon früher einmal den eigenthümlich berühmt gewordenen Ausspruch drucken lassen: Nur die Werke unserer Klassiker hätten, wenn sie erst in eine andere Form umgegossen wären, noch eine Berechtigung auf der Bühne erscheinen zu dürfen.)

Sechstes Urtheil, vom 5. September 1871, also aus der Zeit der von der Geheimcensur bereits beschlossenen Acht, von einem Hoftheater-Regisseur, welcher nicht von deutscher Herkunft,

aber das Factotum seines deutschen Chefs ist und in kitzeligen Fällen für diesen die Kastanien aus dem Feuer zu holen pflegt: „Ich bedaure lebhaft, Ihnen anzeigen zu müssen, daß ich Ihr Stück an die Direction mit der Bezeichnung „„unbrauchbar““ abgeben mußte, indem ich weder von dichterischen Eigenschaften, noch von bühnengemäßen, äußerlich theatralischen Wirkungen soviel darin gefunden habe, als nöthig ist, um dem Stücke einigen Halt zu geben, geschweige um ihm einen bedeutenden Erfolg zumessen zu können.“

Wir müssen, ehe wir aus vorstehenden sechs Urtheilen den Schluß ziehen, bei letzterem Urtheile einen Augenblick verweilen. Es ist in jüngster Zeit bei ein paar solchen Directoren, die öffentlich mit dem Fortschritt liebäugeln und heimlich für die Reaction thätig sind, Mode geworden, den Autoren von ihnen unbequemen Novitäten direct gar nicht zu antworten. Sie wähnen sich den Schein einer gewissen Freisinnigkeit, den sie nicht gern verlieren möchten, am zuverlässigsten dadurch wahren zu können, daß sie durch irgend eines ihrer untergeordneten Werkzeuge, welches für diesen extraordinären Nebendienst wohl mit einigen Louisd'ors abgefunden werden mag, dem mißliebigen Autor einen sein Werk in den Staub tretenden Schmähbrief schreiben lassen. Das zuletzt citirte Urtheil zählt zu dieser Gattung von Coulissen-Manövern. Wir können eine solche Bereicherung der modern dramaturgischen Kunstgriffe füglich der öffentlichen Verachtung überantworten. Eine noch schärfere Brandmarkung beider Herren mittelst vollständiger Nennung ihrer Namen unterlassen wir hier nur deßhalb, weil wir, selbst gegenüber einer Niederträchtigkeit, für die kein Milderungsgrund ersichtlich ist, unsern reinen Kampf im Dienste der Interessen der dramatischen Kunst nicht durch Persönlichkeiten entweihen mögen und daher durchgängig, sofern nicht die Rücksicht auf die benöthigte Klärung der Sache selbst zu einigen Indiscretionen

nöthigte, uns der Namensnennungen enthalten. Im Uebrigen brauchen wir wohl kaum erst auf den unvereinbaren Widerspruch hinzudeuten, in welchem sich die citirten acht Urtheile zu einander befinden. Ein und dasselbe Stück kann unmöglich alle „Vorzüge“ einer „sehr gelungenen Arbeit“ besitzen und zugleich aller „dichterischen Eigenschaften“ und „bühnengemäßen äußerlich theatralischen Wirkungen“ völlig bar sein; es kann unmöglich für ein „schwungvolles Drama“ und zugleich für „nicht geeignet“ zur Darstellung erklärt werden; es kann unmöglich alle Vorbedingungen für eine „hinreißende Wirkung“ und zugleich gar keinen „Halt“ in sich tragen u. s. w. Folglich hat jedenfalls die eine Hälfte der Urtheilenden verstandlos ins Blaue hineingefaselt und nur die Leichtfertigkeit manifestirt, mit der sie über die Schöpfungen neuerer Dichter hinweg hüpft. Leider ist diese Art von officieller Kritikasterie keine Ausnahme, sondern bildet so ziemlich die allgemeine Regel, nach der in den Hoftheater-Bureaux vorgegangen wird. Dem betreffenden Dichter aber, der mit einer jedenfalls würdigen und in nicht gewöhnlichem Grade imponirenden Schöpfung sich den Bühnenvorständen vertrauensvoll genaht hatte, wird es schwerlich Jemand verübeln können, daß er nach solcher Behandlung und Erfahrung der Bretterwelt mit Eckel den Rücken zukehrte und jeder näheren Berührung mit dem Theater auf immer entsagte. Gegenüber solchen schreienden Thatsachen, die wir noch durch Dutzende von Beispielen vermehren könnten, nehmen sich wahrlich die täglich in den Zeitungen zu lesenden Versicherungen, daß die Bühnenvorstände ernstlich nach brauchbaren Novitäten suchten und alles ihnen Zugehende gewissenhaft prüften, gar seltsam aus. Die bühnenunerfahrenen Journalisten, welche derlei Unwahrheiten geschäftig colportiren, sollten sich doch wohl etwas genauer um die wirklich bestehenden Verhältnisse erkundigen, wenn sie sich nicht dem Verdachte aussetzen wollen, daß sie für

die journalistische Colportage ihrer Illusionen mit Geld abgefunden würden.

Als ein besonders zu betonendes Zeit-Symptom, auf welches wir im nächsten Abschnitt sachlich eingehen werden, sei hier die Wahrnehmung hervorgehoben, daß seit der letzten Casseler Zusammenkunft der Mitglieder des sogenannten deutschen Bühnen-Vereins die Fälle, in welchen einzelne Theatervorstände ihre früher eingegangenen Verpflichtungen gegen lebende Dramatiker ohne Weiteres ignoriren, sich zu mehren scheinen. Ob dieß auf einem bloßen Zufall oder auf andern Gründen beruhe, mag vorerst unerörtert bleiben. Hier sei nur erwähnt, daß uns persönlich aus der eben zu Ende gehenden Saison drei zweifellos zu constatirende Fälle von Wortbruch vorliegen, wovon zwei auf die Hoftheater, und der dritte auf ein Stadttheater ersten Ranges kommt. In einem dieser Fälle handelte es sich um eine Novität, welche schon im Juni 1869 zur erstmaligen Aufführung im November desselben Jahres fest angenommen worden war, jedoch bis zur Stunde ohne Angabe irgend eines stichhaltigen Verhinderungsgrundes noch nicht gegeben ist. Vor einigen Monaten nun wagten wir, unter Beifügung eines ergebensten Promemoria und unter entschiedener Betonung der aus solch schlaffem Geschäftsgange für die Bühne selbst erwachsenden Demoralisation, an die frühere Annahme zu erinnern und um Angabe der Zeit zu bitten, innerhalb welcher endlich die gegen uns übernommene Verpflichtung eingelöst werden sollte. Daraufhin erhielten wir aus dem betreffenden Hoftheaterintendanz-Bureau brieflich folgenden ebenso charakteristischen als sich durch dictatorische Kürze auszeichnenden Bescheid: „Eine Antwort auf Ihre Eingabe werden und können Sie unmöglich von uns erwarten.“ Wir reclamirten umgehend in einer zweiten, dem Ton solcher Rechtsverhöhnung angepaßten Eingabe gegen dieses uncharakterisirbare Verfahren, sehen

aber noch bis zur Stunde vergebens irgend einem Lebenszeichen auf unsere Reclamation entgegen: — der betreffende Intendant hat im Gefühle seiner persönlichen Unerreichbarkeit sich gegen uns in ein olympisches Schweigen gehüllt. Offen bekennen wir, daß dieser Vorfall den letzten Anstoß zur endlichen Ausführung unseres schon längst gehegten Entschlusses gab, durch Vervollständigung unserer Reformschrift vom Jahre 1867 dem Publikum das Verhältniß zwischen Bühne und Autoren unter Weglassung aller beschönigenden Phrasen in seiner grassen Wirklichkeit darzulegen und mit allen uns zu Gebot stehenden Hebeln mittelst Berufung auf die gesetzgebenden Factoren des neuen deutschen Reiches die Beseitigung der anomalischen und in ganz unerträglicher Geistestyrannei versumpften Hofbühnenzustände anzuregen. Wenn wir hier den Namen des betreffenden Intendanten unterdrücken, so geschieht es aus demselben Motiv, aus welchem wir schon oben bei den mitgetheilten sechs Urtheilen den Namen eines Geisteshenkers und seines saubern Chefs verschwiegen haben. Jedoch behalten wir uns vor, ihn sammt dem Wortlaut unsers Promemoria und unserer Reclamation zu publiciren, sobald die Rücksicht auf ein allgemeines Interesse der dramatischen Kunst uns dazu veranlassen sollte. Dieß dürfte erst dann der Fall sein, wenn es sich einmal um Festsetzung einer zeitgemäßen Geschäftsordnung für die Hoftheater handelt. Heute hätte die Publication nur die Bedeutung einer persönlichen Rache, und diese liegt unsern edlern Bestrebungen gänzlich fern.

Diejenigen Leser, welchen das Leben und Treiben der Hoftheater-Coulissenwelt unbekannt ist, werden über den zuletzt erzählten Vorfall ohne Zweifel ausrufen: „Da wäre dem Dramatiker die Erwirkung seiner Rechtsansprüche denn doch erreichbar; würde er beim zuständigen Gerichte klagen, so hätte der Intendant einen zweifellos verlorenen Proceß auf dem Hals.“

Mit nichten! Der Intendant würde der Klage einfach die in einer früheren Zeit erlassene Hoftheater-Geschäftsordnung entgegenstellen, gegen welche es, solange dieselbe nicht aufgehoben ist, keinen richterlichen Einspruch gibt. In dieser Geschäftsordnung heißt es unter Anderem:

„Die Zeit der Aufführung angenommener Stücke, sowie deren Besetzung, hängt einzig und allein vom Ermessen des Intendanten ab; auch steht diesem jederzeit das Recht zu, ihm zweckmäßig scheinende Aenderungen vom Autor zu verlangen und von der Fügsamkeit des Letztern die wirklich erfolgende Darstellung oder, falls das Stück bereits gegeben wurde, die weitern Wiederholungen abhängig zu machen."

Sohin hätte die Klage nicht die geringste Aussicht auf Erfolg und dem Autor bleibt — würde er auch von Pontius zu Pilatus appelliren — nur die Alternative offen, entweder das olympische Schweigen des Intendanten als den ihm zugefallenen Tantièmen-Antheil einzustreichen oder auf Concessionen zu sinnen, die in ihren Consequenzen nicht nur sein Werk in entstellender Castration auf die Bretter befördern, sondern überdieß noch ihn persönlich der eigenen Selbstachtung berauben müßten. Daß er, wenn auch mit blutendem Herzen, das erste vorzieht und sich des weitern Kampfes gegen die brutale Gewalt resignirend begibt, ist wohl klar. Das den Schutz des geistigen Eigenthums betreffende Reichsgesetz würde ihm nur in einer einzigen der vielen zu seinem Schaden erdenkbaren Eventualitäten Schutz gewähren, nämlich in dem an Hofbühnen ohnehin nicht vorkommenden Fall, daß ein Stück ohne Honorarberichtigung aufgeführt oder ohne Zustimmung und Bezahlung des Autors durch den Druck vervielfältigt würde. Gegen die gewaltsame Verschließung des Marktes mittelst der, die Willkürcensur sanctionirenden Hoftheater-Geschäftsordnung oder, bezeichnender aus-

gedrückt, Geschäftsunordnung, bietet jenes Gesetz auch nicht den entferntesten das Recht wahrenden Anhaltspunkt. Der Hoftheaterintendant mit seiner Geschäftsunordnung steht über dem neu gegebenen Reichsgesetz und ist demselbem gegenüber vollkommen selbstherrlicher Autokrat; der Dramatiker mit seinen Rechtsansprüchen steht außerhalb jenem Gesetz und ist dem Hoftheaterintendanten gegenüber vollkommen schutzloser Sclave! Das macht den durch die Reichsgesetze dem geistigen Eigenthum zugesicherten Schutz, so werthvoll und so ausreichend derselbe auch für alle andern Zweige der Kunst und Literatur sein mag, für die dramatische Poesie fast vollständig illusorisch. Wir kommen weiter rückwärts, bei Aufstellung unserer Gesetzergänzungs-Vorschläge noch gründlicher auf diese Sache zurück. Vorher haben wir die Situations-Zeichnung noch durch einige wesentliche Charakter-Markirungen zu ergänzen.

Aus dem Inhalt der bisherigen Abschnitte ist dem Leser wohl klar geworden, daß auf dem deutschen Theater gegenwärtig zwei heterogene Kunstrichtungen ersichtlich sind und beide um die Oberherrschaft ringen. Die eine betrachtet das Theater als bloße Unterhaltungsanstalt und nimmt es, nach dem Vorbilde der Franzosen, mit der Ethik nicht sehr genau, indem sie dieselbe als einen den Launen der Mode unterworfenen Handelsartikel verarbeitet und auf der abschüssigen Bahn des Esprit der nackten Lebens-Prosa entgegentreibt; die andere Richtung, welche in der gewaltigen Erhebung der deutschen Nation einen neuen Impuls fand, betrachtet das Theater als eine zugleich angenehm unterhaltende Culturanstalt und strebt auf dem zuerst durch Lessing in Hamburg klar vorgezeichneten, später durch Göthe und Schiller in Weimar praktisch erweiterten Weg, auf der Bühne das deutsche Kunst-Ideal zu verwirklichen. Der Kampf für beide Richtungen wird zur Zeit noch hinter den Coulissen ohne Zuschauer weit heftiger und

hartnäckiger geführt, als vor den Coulissen angesichts des Publikums. Und da zeigt sich denn hinter den Coulissen eine den politischen Debatten auf der parlamentarischen Schaubühne vollkommen analoge Erscheinung. Wie wir im politischen Parteikampfe die Demokraten und sogar die Junker des preußischen Herrenhauses im Bunde mit den Ultramontanen Fronte gegen das deutsche Reich machen sehen, so finden wir im ausgebrochenen Kunststreit die Mehrzahl der Hofbühnen-Verwaltungen brüderlich neben den Stammhaltern der versumpftesten Vorstadt- und Provinzial-Boutiquen auf Seiten des Esprit als Gegner des deutschen Kunst-Ideals. Der Grund dieser interessanten Parteistellung ist sehr durchsichtig. Ein von der Amme Esprit großgesäugtes Theater leistet Culturverirrungen Vorschub, welche langsam auch der Reaction auf socialem, politischem und religiösem Gebiete Thür und Thor wieder erschließen müßten; ein in Lessing-Göthe-Schiller'scher Richtung weiter ausgebildetes Theater wäre ein gewaltiger Damm gegen eventuelle reactionäre Gelüste, indem ein solches Theater mehr als irgend eine andere öffentliche Institution die Cultur der Gegenwart selbst unter den größern Volksmassen reifte und das ethische Banner des Jahrhunderts hoch hielte. Daher die auffällige Erscheinung, daß sich die Kunstpflege an den ersten Hofbühnen und das Kunsthandwerk an den untergeordnetsten Vorstadttheatern schon jetzt fast nicht mehr stofflich, sondern nur noch durch eine mehr oder minder glatte Verarbeitung desselben rohen Stoffes von einander unterscheiden. [1])

---

[1]) Daß die Fürsten am seltsamen Gebahren der geheimen und willkürlichen Theater-Censur unschuldig sind und in der Regel schwerlich auch nur Kenntniß davon erhalten, wissen wir und haben es auch bereits in dem früher mitgetheilten Citat aus Herrn v. Perfalls Briefe durch ein eclatantes Beispiel constatirt. Wenn übrigens die Hofbühnenvorstände ihr autokratisches Willkürverfahren mit der Hindeutung rechtfertigen wollen,

Ein berühmter Theaterdirector gab uns persönlich unlängst mit subjectiv wohlmeinender Absicht den Rath: „Lassen Sie doch den Larifari vom culturtragenden Beruf der Bühne und liefern Sie uns Stücke für das bloße Amüsement mit einiger

---

daß die Hoftheater eben Hof-Institute und nicht National-Theater seien, so sollten sie consequent zu Werke gehen und die Hoftheater auch zu wirklichen Hof-Instituten machen, d. h. sie sollten (wie das noch im vorigen Jahrhundert am Wiener Hofburgtheater Sitte war) den bezahlten Eintritt für das größere Publikum aufheben und zu den Vorstellungen gratis nur noch solche Personen eintreten lassen, welche hofballfähig sind! Obwohl unter dieser Voraussetzung das Volk für den ihm erwachsenden Verlust an dramatischen Genüssen sich durch Errichtung eigener Schauspielhäuser Ersatz zu verschaffen wüßte, könnten doch die Hoftheater selbst, ohne die größere Hälfte ihrer Subsistenzmittel zu verlieren und sich dadurch unmöglich zu machen, heutzutage auf eine solche Metamorphose nicht mehr eingehen. Schon dieß läßt die Berechtigung zur prätendirten Geheim-Censur problematisch erscheinen, gänzlich abgesehen von der Frage, ob es der Höfe würdig sei, durch Ausübung eines mindestens zweifelhaften Rechtes den erreichbaren Nutzen der Theater abzuschwächen. Hinter den Coulissen Hof-Institut sein und vor den Coulissen National-Anstalt vorstellen wollen, heißt den Witz des Reiters nachahmen, welcher sein Pferd in der Mitte spaltete und auf den zwei getrennten Hälften sich als Kunstreiter produciren zu können hoffte. Unsere Hofbühnen befinden sich in einer Hermaphroditenstellung und die hievon unzertrennliche Naturwidrigkeit der Vermählung mit der Poesie, wie mit der Kunstpflege, mußte bisher nothwendig auch das Repertoir und die für das tägliche Bedürfniß schreibenden Bühnen-Autoren zwerg- und zwitterartig verkrüppeln. Einen Ausweg zum Bessern deuteten wir bereits in dem Abschnitt „die dramatische Kunst in Stuttgart" an; ein anderer Ausweg, der sowohl den Höfen als dem kunstsinnigen Publikum gerecht werden dürfte, scheint uns in den Vorschlägen zu liegen, welche wir weiter rückwärts im Text uns zu machen erlauben; ein dritter Ausweg sei hier nur flüchtig angedeutet: Offenbar gehört aus sachlichen und aus Zweckmäßigkeitsgründen in einem wahrhaft constitutionellen Staat die Theaterverwaltung nicht in den Ressort der unverantwortlichen Hof-Canzlei, sondern in jenen des verantwortlichen Cultus-Ministeriums. Eine Ausnahme hievon

Würze geistreicher Frivolität; dann stehe ich Ihnen dafür, daß Sie bald ein vielgegebener Poet und reicher Mann werden sollen.“ Wir antworteten ihm, „daß wir es zu den Pflichten eines geschichtlichen Dramatikers zählen, eher ehrenhaft unterzugehen, als durch eine solche Concession an die Brutalität uns eine unehrenhafte Carriere zu sichern.“ — „Dann können Sie,“ fuhr jener fort, „sich getrost zu den Märtyrern zählen; gewiß locken Sie mit all Ihrer Aesthetik keinen Fuchs aus dem Loch. Es ist wahr, diese Hoftheaterwirthschaft ist brutal, kunstmörderisch und widersinnig. Aber — die solche Wirthschaft ändern könnten, mögen nicht, und die sie ändern möchten, können nicht. Die Herren haben eben die Gewalt in den Händen und wollen auf der Bühne keine Wahrheit, nein, sie wollen angenehm einschläfernde Täuschungen sehen. Mein Verehrtester, Sie schwimmen gegen den Strom — nicht des Zeitgeistes, sondern des officiellen Spiritus: Sie treiben geschichtliche Dramatik und wissen nicht, daß von jeher Gewalt über Recht ging und wäre ihr Inhaber manchmal auch weiter nichts gewesen, als ein gemeiner Henkersknecht.“

scheint uns nur da gerechtfertigt zu sein, wo, wie das z. B. in München der Fall ist, die Kunstliebe des Monarchen dem Theater außerordentliche Summen opfert. Und selbst in München kam dessenungeachtet der hochherzige Sinn des Monarchen aus Höchsteigenem Antriebe den Wünschen aller Kunstfreunde in zweifacher Beziehung entgegen, indem dort nicht nur beliebte ethische Schauspiele zeitweilig im Hoftheater bei sehr ermäßigten Eintrittspreisen gegeben werden, sondern daneben auch noch ein eigenes durch Allerhöchste Munificenz erhaltenes Volkstheater besteht, in welchem unter Beiziehung des Hoftheaterpersonals ein von keinen Hofrücksichten beeinflußtes Repertoir an der Tagesordnung ist. Solche von Allerhöchster Seite ausgehende Förderung der Culturmission des Theaters, die S. M. den König Ludwig von Bayern aufs höchste ehrt, steht so einzig in ihrer Art da, daß wir nicht unterlassen können, sie in unserm sonst so düstern Zeitbilde als hellstrahlenden Glanzpunkt hervorzuheben.

Ja, excellente und nichtexcellente Beherrscher des Hofbühnenreiches: wir treiben geschichtliche Dramatik neben ernster Kritik, und eben weil wir beide treiben, wissen wir auch um diesen in der Geschichte nur allzu oft zur Herrschaft gelangten Ausspuch. Wir haben das ja schon 1867 eingehend erörtert. Wenn wir dennoch unsere Grundsätze nicht abschwuren, so geschah es theils, weil wir sie für die einzig fachgemäßen halten, theils in der Hoffnung, daß in einer Zeit, in welcher das Aufräumen der Anomalien bereits tüchtig begonnen hat, auch die Anomalie Eures kunstmörderischen Satrapenthums nicht von ewiger Dauer bleiben könne; daß im neu begründeten deutschen Rechtsstaat auch Eurer despotischen Willkür endlich eine gesetzliche Schranke gezogen werde; daß auch Ihr endlich die Helotenmaxime, „Gewalt geht über Recht", mit dem menschenwürdigeren Grundsatz werdet vertauschen müssen: „Recht geht über Gewalt und Wahrheit über Lüge"; daß unter dem deutschen Culturvolke endlich auch die an die verpestende Zelosis einer mittelalterlichen Raubritterzeit gemahnende Zuchtruthe zerbrechen müsse, durch welche Ihr die Entfaltung der Krone aller Künste, der dramatischen Poesie, in schmachvoller Verkümmerung bisher darnieder hieltet; daß endlich auch der Dramatiker vom Banne Eurer geheimen Willkürmachtvollkommenheit erlöst und unter dem Schutz öffentlicher Staatsgesetze desjenigen Segens einer geregelten Freiheit theilhaft werden müsse, deren sich unter uns bereits der geringste der Handarbeiter glücklich erfreuen darf! Und sollte diese Hoffnung uns auch täuschen, sollte selbst das Vertrauen verfrüht sein, welches wir in dieser Beziehung zu den höchsten Würdenträgern des deutschen Reiches und zu den gesetzgebenden Körperschaften hegen, — sei's! Dennoch besitzen wir einen Grund, gegen das Geheim-Institut der willkürlichen Hoftheater-Censur und gegen die anarchische Mißverwaltung der Hofbühnen anzukämpfen, — anzukämpfen gegen eine heillos

versimpelte Praxis, durch welche die ersten und einflußreichsten Culturanstalten der Nation zu Pflanzstätten leichtfertiger Sitten und zu gedankenträgen Unterhaltungshäusern für den vornehmen und für den gemeinen Geistespöbel entwürdigt werden, — anzukämpfen gegen die Degradation der himmelhoch über dem prosaischen Getriebe des menschlichen Egoismus thronenden Kunst zum schlepptragenden Ungethüm der hohlen Tagesphrase, zur sclavischen Sachwalterin der schlimmsten aller Tendenzeleien! Nie haben wir die Feder geführt, um uns glänzende Ordensbänder, Rang und Titel zu erringen; nie haben wir, wie so Mancher von Euch, Ihr excellenten und nichtexcellenten Beherrscher des Hofbühnenreiches, ein Interesse an der dramatischen Kunst nur geheuchelt und nebenbei mit verstecktem Achselzucken kunstwidrigen Launen gefröhnt. Nein! stets nahmen wir die Kunst für „die hohe, himmlische Göttin", und verachteten diejenigen, denen sie nur „melkende Kuh" ward, von welcher sie ihre „Butter" beziehen.

Und dann noch Eins, Ihr hochgebornen und hochwohlgebornen und überhaupt gebornen Herren mit oder ohne Excellenz, mit erstem Hof- oder mit Bedienten-Rang, mit oder ohne Stern und Ordensbänder! Ihr haltet Euch ohne Zweifel für große Patrioten, und ein „Hinderniß delicater Natur" — denn auch wir achten „delicate" Rücksichten — hält uns ab, Euch geradezu ins Gesicht zu sagen, daß Ihr Eurer eigenen Selbsttäuschung unbewußt patriotische Gesinnungen nur heuchelt. Dennoch fürchten wir, es möchten in Wirkung unsers vorliegenden Buches hie und da Zweifel gegen die Echtheit Eures politischen Glaubensbekenntnisses aufsteigen! Weil wir nun vermöge unsers poetischen Naturells sehr zartfühlend sind, so können wir Euch unmöglich öffentlich anklagen, ohne Euch zugleich eine Gelegenheit zu schaffen, durch deren Benützung Ihr auf eine uns selbst gründlichst verdonnernde Art Euren Patriotismus drastisch

zu beweisen vermögt. Wie wir aus Euern eigenhändigen uns im Original vorliegenden Briefen nachgewiesen, habt Ihr neben andern neuen Stücken auch unsern Max Emanuel als anrüchig in aller Stille vom Repertoir hinweg escamotirt. Gut! In Beantwortung dieser Escamotage erlassen wir hiemit öffentlich folgendes **Preisausschreiben:**

> Wir setzen zwanzig Ducaten für denjenigen von Euch aus, welcher aus dem Texte von „Max Emanuels Brautfahrt" (gänzlich abgesehen von dem literarischen Werth oder Unwerth des als bühnenwirksam erprobten Stückes) den Beweis liefert, daß die geheime Macht, welche das Theaterverbot dieses Schauspiels für die deutschen Hofbühnen veranlaßte, kein verkappter Gegner des deutschen Kaisers, des deutschen Reiches, der deutschen Fürsten und der deutschen Nation sei; und daß folglich diejenigen Hoftheater-Chefs, welch dem geheimen Winke jener mit ihrer höchsten Spitze schwerlich innerhalb der jetzigen Reichsgrenze thronenden Macht sich wie blind willfährige Diener unterordneten, nicht als mindestens unvernünftig handelnde Freunde des deutschen Kaisers, des deutschen Reiches, der deutschen Fürsten und der deutschen Nation zu erachten seien!

Niemand wird sagen können, daß wir durch vorstehendes Preisausschreiben Euch die Reinigung vom erhobenen Verdachte allzu schwer machen oder sie an eine ungeneröse Bedingung knüpfen. Ihr habt durch die Escamotage Max Emanuels und einiger andern Dramen aus unserer Feder uns seit zwanzig Jahren um manches Tausend von Einnahmen verkürzt, dennoch knüpfen wir die moralische Legitimirung Eurer Handstreiche an eine Offerte, durch die Ihr für gehabte Mühe anständig entschädigt seid. Heraus nun aus Eurem Hinterhalt, Ihr „Füchse", erprobt öffentlich Eure Schlauheit oder — blamirt öffentlich

Eure Jesuitenlogik! Bei Gott, wir werden — obgleich unser ganzer Reichthum im Ertrage unserer Feder besteht und wir den Ausfall der Tantièmen und Honorare bitter empfinden — wir werden dem Sieger unter Euch den Preis gewissenhaft ausbezahlen und in dieser Selbstbelastung unserer Kasse eine Sühne für das Verbrechen erkennen, welches wir dann gegen Kaiser und Reich begangen hätten. Wir werden dem scharfsinnigen Beweisführer keinen Heller an der versprochenen Summe abmarkten, sollten wir auch zu deren Complettirung unsern Rock verschachern müssen und bei unserem dereinstigen Tode einen Sarg nur noch von der Gnade der „Schillerstiftung" erhoffen können. Uns sei dann die Ehre genug, gezeigt zu haben, wohin ein Dramatiker kommt, welcher dem Wahne zu huldigen wagt, daß neben dem dermaligen Treiben hinter den Coulissen der Hoftheater die Bühne vor denselben noch ethischen Zwecken redlich dienen dürfe oder wolle oder könne!

Weil wir wissen, daß ein großer Theil der Hoftheater-Chefs die über die dramatische Kunst erscheinenden Reformschriften grundsätzlich gar nicht liest, so ersuchen wir alle deutschpatriotischen und ehrenhaften Journale, namentlich die in den Residenzstädten erscheinenden oder dort verbreiteten, von unserem vorstehenden Preisausschreiben und den dasselbe begründenden Anlässen in ihren Spalten freundliche Notiz zu nehmen.

VII.

Der General-Intendant Herr von Hülsen, die Tendenz-Dramatiker jüngsten Datums, die Acht über die ungefälschte Pflege der Ethik auf den Hofbühnen, und eine Interpellation an Deutschlands Staatsmänner und Gesetzgeber.

In den weiland bundestäglichen Zeiten gehörte nicht so viel Combination, wie heutigen Tages, dazu, um das thatsächlich über ein Drama verhängte Theaterverbot auch formell für das Verständniß des größern Publikums zu constatiren. In patriarchalischer Geistesbeschränktheit ließ damals noch die Bundespolizei durch einen fungirenden Strohmann auf das Titelblatt jedes ihr mißliebigen Bühnenmanuscriptes die Worte niederschreiben: „Non admittitur. Dr. Thomas, Censor.“ Das war barbarisch, aber wenigstens noch ehrlich. Der offene Bannstrahl verwandelte das betroffene Werk in einen guten Buchhändler-Artikel, ließ folglich dem Autor die literarische Ehre und wenigstens einen Theil der Erträgnisse seiner Arbeit unangetastet. Einer solchen Empfehlung kann sich gegenwärtig der zurückgewiesene Dramatiker nur in höchst seltenen Ausnahmsfällen noch erfreuen. Ja selbst Sonderbarkeiten, wie wir bei-

spielsweise oben eine solche in der Coulissengeschichte unsers eigenen Schauspiels „Max Emanuels Brautfahrt“ nachgewiesen, werden künftig schwerlich mehr vorkommen. Schon jetzt scheint die Mehrzahl der Hoftheater=Directoren ziemlich rasch einen Wink zu erhalten, wenn der Chef des ersten kaiserlichen Hoftheaters sich für die Darstellung irgend einer eben versendeten Novität „nicht auszusprechen vermag“. Es mag das — wir sind kein Schwarzseher und wollen über eine Organisation, die wir selbst nicht näher kennen, uns auch nicht weiter äußern — es mag das vielleicht nur ein Zufall, oder Folge von Indiscretion eines Unterbeamten, oder auch das unwillkürliche Ergebniß der befreundeten Privatbeziehungen sein, in welche die Hofbühnenvorstände durch ihre wiederholten Conferenzen zu einander gekommen sind. Wir unterstellen also einer Thatsache, die unläugbar besteht, gerade keine mit ausgesprochener Absicht verfolgten büreaukratischen Centralisationsgelüste. Das aber alterirt die Nachwirkungen der Thatsache nicht. Künftig wird es kaum mehr geschehen, daß ein nachträglich von den Krallen der geheimen Vehme erfaßtes Stück auch nur vorübergehend an einer oder zwei Hofbühnen bis ans Lampenlicht vordringt. Jedes derartige Stück wird der Gelegenheit, sich an einem Hoftheater als bühnenwirksam zu erproben, völlig beraubt sein. Die persönliche Verlegenheit des Bühnenvorstandes gegenüber dem Autor ist ja weit geringer, wenn er ein noch nirgends dargestelltes Stück einfach liegen lassen kann, als wenn er ein bereits anderwärts mit Erfolg zur Aufführung gelangtes Drama abweisen muß oder gar in die Lage kommt, ein auf seiner eigenen Bühne schon glücklich eingebürgertes Product plötzlich wieder beseitigen zu müssen, ohne dem kopfschüttelnden Autor irgend einen rechtfertigenden Grund seines Verfahrens nennen zu „können“ oder zu „dürfen“. Sohin sind die Dramatiker nach 1866 noch weit schlimmer gestellt, als vor diesem Jahre,

und nach 1871 noch schlimmer, als während und vor dem großen Nationalkriege von 1870/71.

Im Allgemeinen drücken sich die jetzigen Hofbühnenleiter nicht mehr so drastisch aus, wie der ehemalige Frankfurter Thomas mit seinem non admittitur, oder jener unter dem Prätext eines Kunstinstituts-Vorstandes sachwaltende Geheimpolizei-Chef mit seinen Auslassungen über Göthe, Shakespeare und Schiller, die wir auf Seite 52 citirt haben. Die Hofbühnenvorstände und Prüfungsbehörden sind in ihren Worten manierlicher geworden, um in sachlicher Beziehung desto vernichtender zu wirken. Das weiland bundestägliche non admittitur würde gegenwärtig, wenigstens in der Regel, nicht mehr den unterdrückten, sondern den unterdrückenden Theil in der öffentlichen Meinung erniedrigen. Daher verbieten sie jetzt nichts mehr. Nur etwa drei oder vier Vorstände machen hievon noch in so fern eine subjectiv sehr anzuerkennende Ausnahme, als sie bei dramatisch gelungenen, jedoch auf Censuranstände gestoßenen Novitäten die Vorzüge der Leistung anerkennen und das obwaltende Hinderniß leise andeuten. Alle andern erklären mittelst diplomatischer Floskeln die ihnen nicht convenirenden Zusendungen einfach als für ihr Theater — unbrauchbar! Diese aus einer sonderbaren Convenienz entstandene Ausdrucksweise ist, sofern man damit das Walten der Geheim-Censur bemäntelt, ebenso despotisch als unehrlich. Daß man sich für unbrauchbare Leistungen an einer fürstlichen Bühne „nicht auszusprechen vermag", muß Jedem einleuchten. Der Ausdruck, gleichviel ob er wörtlich gebraucht oder in eine diplomatische Floskel eingehüllt werde, charakterisirt den Autor sammt seinem Werk als talentlos. So trifft denn auch der Dolchstoß sicher und mitten ins Herz dessen, auf den er gezielt wurde —: der beabsichtigte Geistesmord ist geglückt, und der Bühne ging mit solcher Abfertigung nicht bloß ein einzelnes Werk, sondern die Kraft

eines Dichters verloren, denn gerade begabte Schriftsteller werden in der Regel nicht Lust haben, sich der Gefahr solch schnöder Behandlung wiederholt auszusetzen.

Neben dieser Unehrlichkeit in Angabe der die Theater-Chefs bestimmenden Motive nimmt sich die weitere Thatsache, daß dieselben in Auswahl der ihnen convenirenden Novitäten gewöhnlich Mißgriff auf Mißgriff begehen, doppelt drastisch aus. Man kann annehmen, daß fast durchgängig auf einen glücklichen Griff vier Fiasco's und vier Succès d'estime zu stehen kommen. Wer in dieser Beziehung eine statistische Zusammenstellung der Leistungen an den verschiedenen Hofbühnen veranstalten will, wird unsere Angabe nicht übertrieben finden. Um Niemanden unrecht zu thun, geben wir gern zu, daß die Mehrzahl der Hofbühnenvorstände weder die Befolgung auswärts kommender Winke, noch überhaupt die Repertoir-Böcke vermeiden könnte. Wer sein Geschäft nicht versteht, der sucht eben Rath, wo er ihn finden zu können hofft; und wer überhaupt wenig gelernt hat, der duckt sich vor jedem Windstoß, durch welchen er aus dem Amt weggeblasen zu werden fürchtet. Da kann denn freilich auch von Selbstständigkeit und eigenen Grundsätzen keine Rede mehr sein. Nach Principien und Ueberzeugungen handeln können nur Männer, durch welche das Amt gehoben wird, nicht die, welche ohne die ihnen zugefallene Sinecure nur Nullen wären. In letzterer Lage aber befinden sich, mit Ausnahme einer verschwindend kleinen Fraction, fast die sämmtlichen Chefs unserer Hofbühnen. Man darf nur die Antecedenzien der meisten Persönlichkeiten, denen diese wichtigsten Cultur-anstalten von jeher anvertraut wurden und größerentheils noch anvertraut sind, prüfend ins Auge fassen, dann wird man sich über den entstandenen Wirrwarr schwerlich mehr wundern. Arbeitsscheue Höflinge, denen Kunst und Literatur von jeher spanische Dörfer geblieben waren; verknöcherte Verwaltungs-

beamte, die nur am bureaukratischen Schreibpult heimisch sind; gewesene Militärs, deren Gesichtskreis nicht über den Horizont einer Wachtstube hinausreicht; außer Cours gerathene Literaten und verblaßte Schauspieler, die selbst ehemals mit ihren poesielosen Producten und mimischen Versuchen auf den Brettern durchgefallen sind und deßhalb eine instinktmäßige Scheu vor jeder künstlerisch gesunden Lebensäußerung in sich fühlen; und (an den Stadt- und Pachttheatern) materielle Speculanten, deren Aesthetik in der Geldbörse besteht, — das ist mit sehr vereinzelten Ausnahmen das Contingent, aus welchem man die Vorstände für die Tempel recrutirt, deren jeder einzelne der Nation eine alma mater sein sollte und werden könnte. Wir kommen hier nur deßhalb nochmal flüchtig auf diese bereits 1867 erörterte Schattenseite zurück, um auszusprechen, daß unter so bewandten Umständen für die Mehrzahl der Bühnen die Nachahmung eines von Oben gegebenen Vorbildes an und für sich nicht sehr zu tadeln wäre, würde nur das Vorbild selbst etwas taugen. Um mit Nachfolgendem nicht mißverstanden zu werden, müssen wir zunächst ein paar Worte über unsere Ansichten bezüglich Deutschlands staatsrechtlicher Reorganisation hier einschalten.

Wir sind gewiß nicht bloß ein aufrichtiger Anhänger, sondern sogar ein begeisterter Verehrer der politischen, durch Preußen für Deutschland endlich errungenen Neugestaltung. Wir erkennen in dem Siege von des Fürsten Bismarck genialem Programm das größte Glück unseres Vaterlandes und die vollwichtigste Bürgschaft für eine beneidenswerthe Fortentwickelung des bereits zur höchsten Stufe der Macht emporgetragenen Reiches. Wir brauchen dieß nicht erst heute zu versichern, sondern können uns einfach auf das berufen, was wir in unserer Schrift „Deutsche Antwort auf wälsche Projecte" (dritte Auflage, Stuttgart, 1870, bei Vogler und Beinhauer)

hierüber ausgesprochen, sowie auf den unserem Schauspiel „Max Emanuels Brautfahrt" unterlegten staatspolitischen Grundgedanken, also auf ein Werk, welches wir (vgl. die Vorrede zum ersten Bande unserer gesammelten „dramatischen Werke") schon im Jahre 1864 zu München öffentlich vorgelesen haben. Um so inniger haben wir zu bedauern, daß wir uns als entschiedener Gegner der officiellen Auffassung bekennen müssen, die in Preußen bezüglich der dramatischen Kunst noch bis zur Stunde vorherrschend geblieben ist. Würde der preußische Staat in seinen politischen, socialen und religiösen Elementen nicht besser bedient sein als in seiner dramatischen Kunstpflege, so hätte er, statt seine glänzenden Triumphe zu feiern, zuverläßig 1866 das Schicksal Oesterreichs, und 1870 das Schicksal Frankreichs über sich ergehen sehen. Dem ersten Hoftheater fehlt bezüglich des recitirenden Drama's alle und jede fachgemäße Initiative. Nur langsam [1]) und widerstrebend

[1]) So lautet z. B. das Novitäten-Repertoir des k. Schauspiels vom zuletzt abgelaufenen Jahre: Landfrieden; des Kriegers Frau; ein Engel; Isabella Orsini; eine Comödie um ein Herz; Strafrecht; Landwehrmanns Christfest; der Gefangene von Metz; die Gräfin; eine moderne Million; nach 56 Jahren; Jugendliebe. Außerdem weist das Verzeichniß als Novitäten noch Timon von Athen und Antonius und Cleopatra auf; an neu einstudirten Stücken: Hans und Grethe; Gottsched und Gellert; Werner; Camoëns; Krisen; Vicomte von Letorière; die Eifersüchtigen; eine Tasse Thee. Wahrlich, wenn einst unsere spätern Enkel diese ebenso patriarchalische als magere Repertoir-Auswahl lesen, so hat Herr v. Hülsen nicht zu fürchten, daß er von ihnen den Geistern beigezählt werde, die im glorreichsten Jahre der deutschen Nationalerhebung Weltgeschichte mitmachen halfen! Selbst in einem Moment, in welchem die germanische Cultur den Riesenkampf um Sein und Nichtsein kämpfte, von ihm keine einzige seiner mannigfachen frühern Unterlassungssünden gesühnt! Nur aus einer neueren That können wir schwach vermuthen, daß er, falls ihm die bekanntlich nicht bloß unter den Hellenen blind umhertastende Fortuna noch für ein weiteres Vierteljahrhundert das Kunst-Scepter beläßt, vielleicht

läßt es manchmal einen schwachen Funken der gesunden ethischen Regungen des Zeitgeistes in seinem Novitäten-Repertoir durchschimmern. Der General-Intendant Herr v. Hülsen ist — wir können nicht umhin dieß offen auszusprechen — ein Kunst-Chef, der unter einer soldatesken Knutenwirthschaft des vorigen Jahrhunderts eine minder anomalische Celebrität gewesen wäre, als am reformatorischen Kaiserhof des neuerstandenen Deutschland. So leistet denn das von Obenher manifestirte Beispiel — und dieß ist die traurigste Wahrnehmung an der ausgebrochenen Theaterkrisis — derjenigen Kunstverirrung, die wir bereits früher als eine unnationale und abschüssige charakterisirten, den nachdrücklichsten Vorschub.

Ehe wir unsere Anklage gegen Herrn v. Hülsen tiefer begründen, müssen wir noch ein paar Fragen aufwerfen.

Wer kann ein Interesse daran haben, daß die Bühne ihrem ursprünglichen Berufe entfremdet und zum geistlos amüsirenden Sinnenkitzel für die wandelbaren Launen des

---

ein paar Versäumnisse langsam ausbessern dürfte. Er hat nämlich Rudolf Gottschall's längst an verschiedenen Bühnen gegebene Katharina Howard endlich zur Darstellung zugelassen – ein Entschluß, der ihn vor fünf Jahren geehrt hätte, jetzt aber nur noch als ein weiterer Beleg dienen kann, wie unmöglich diesem Herrn Concessionen an den Geist der Zeit a tempo selbst da abzuringen sind, wo es sich um die Entrichtung des Ehrentributs an einen als Literator und Dichter klangvollen deutschen Schriftsteller-Namen handelte. Wir citiren dieß Stück nur deßhalb, weil die jetzt erfolgte Zulassung unumstößlich beweist, daß die frühere Abweisung ein Unrecht gewesen war. Und derlei Unrechte lasten gar manche auf Herrn v. Hülsen's ästhetischem Gewissen. Schwerlich aber werden sie alle gesühnt werden, denn nicht in allen Fällen handelt es sich darum, im Entgegenkommen gegen einen lebenden Dramatiker zugleich auch einem zu Einfluß gelangten Publicisten ein entgegenkommendes Compliment machen zu können, wie dieß bei den Verfassern der „Katharina Howard“ und der „Gräfin“ der Fall war!

vornehmen und des gemeinen Plebs mißbraucht wird? Etwa die Fürsten? Die deutsche Bühne in ihrer dermaligen Verflachung ist eine Nachahmung des französischen Theaters, — die politischen und socialen Zustände Frankreichs, an denen die Versumpfung der Pariser Bühnen und ihres Repertoirs nicht die kleinste Schuld trägt, können den Fürsten Deutschlands auf diese Frage Antwort geben! Hat das Volk ein Interesse an der Fälschung der Kunsttempel, in denen es neben der Unterhaltung so gern auch Nahrung für Geist und Herz suchen und finden möchte? Vergebens sehen wir uns im großen deutschen Vaterlande nach einer Stadt um, in welcher nicht gerade der Kern des Bürgerstandes am lautesten über die heillose Theaterwirthschaft klagen und eine radicale Reform im edelsten Sinne des Wortes herbeisehnen würde. Selbst in Berlin, wo durch den hohen Ernst von 1866 und 1870 auch unter den größern Volksmassen wieder ein ethischer Kunst-Ernst Platz griff, ringen sogar einige der Vorstadtbühnen, die wegen ihrer trink- und speisewirthschaftlichen Einrichtungen nicht ganz mit Unrecht auf Hülsens Antrag aus der Liste der Kunst-Institute gestrichen wurden, nach einem idealeren Repertoir-Aufschwung, welcher hoch über dem kirchthurmniedern Horizont des vier Hofbühnen regierenden General-Intendanten steht, — die aus Hülsens Tempeln verjagte Poesie sucht in Boutiquen ein trauriges Asyl und das Volk strömt ihr schaarenweis nach. So bleibt denn nur noch eine einzige gesellschaftliche Schichte übrig, deren unausgesprochenen Zwecke durch die Niederhaltung der dramatischen Kunst gefördert werden. Es ist dieß eben dieselbe Schichte, zu welcher mit sehr vereinzelten Ausnahmen unsere Hoftheater-Directionen und Intendanzen gehören, nämlich die zwischen Volk und Fürsten sich immer wieder neu eindrängende Hof-Camarilla, an die sich Alles anklammert, was von feudalem Junkerthum, kirchlich reactionären Elementen, Kirchthurmpolitikern und wie

die Egoisten der sogenannten historischen Machtvollkommenheit sonst heißen mögen, in Deutschland noch vorhanden ist und insgeheim so eifrig für die Kirchhofruhe einer mittelalterlichen Geistesumnachtung wirkt. Das gedruckte Wort ist der Botmäßigkeit dieser Camarilla entzogen und steht unter der Controle zeitgemäßer Staatsgesetze. Aber das von den Brettern unserer Hofbühnen herab gesprochene Wort ist noch ihre Domäne geblieben, über welche sie eigenmächtig, nicht nach Regeln der Kunst oder nach sonst ersichtlich normirter Satzung, sondern nach Gutdünken im Interesse ihrer Anhänger und Parteigänger verfügt. Darum ist es für den wahren Volksfreund und für den denkenden Politiker in hohem Grade interessant, den innern Vorgängen des Hoftheaterlebens nähere Aufmerksamkeit zu widmen. Die Bühne hat, selbst in ihrer Verirrung, nicht aufgehört, ein getreuer Barometer der geistigen Luftströmungen ihres Zeitalters zu bleiben. Man darf nur, um den Zeiger des Barometers richtig zu deuten, neben ihrer positiven Seite die negative nicht übersehen, d. h. man muß nicht bloß das an ihr betrachten, was sie leistet, sondern auch das, was sie nicht leistet und warum sie es nicht leistet! So lange sie aus den zur Zeit vorwaltenden Motiven ihrem wahren Berufe entfremdet bleibt, wird man schwerlich irre gehen, wenn man ihre Versumpfung als ein untrügliches Zeichen betrachtet, daß auch im neuen deutschen Reiche gar Manches noch faul geblieben ist. Wer auf der fast einzigen noch seiner Privatwillkür preisgegebenen Domäne anarchisch waltet, der beweist dadurch, daß ihm auch die endlich für das Volk errungenen öffentlichen Gesetze nicht mehr länger heilig wären, sobald er die Macht besäße, sie wieder aufzuheben.

Ob die mit der reactionären Camarilla alliirten Hofbühnenvorstände den vom frischen Morgenhauche der Neuzeit angefächelten dramatischen Novitäten den Zutritt auf die Bretter

aus Furcht vor dem Volke oder aus Furcht vor den Fürsten verrammeln, ist eine schwer zu beantwortende Frage. Denn weder die eine noch die andere dieser Voraussetzungen entbehrt aller Wahrscheinlichkeit, obgleich andererseits gewiß ist, daß die Furcht vor jenem eben sowohl als die Furcht vor diesen nur als Beleg für die ungeheuerliche Thorheit der Camarilla gelten kann. Wer von einem Volke, welches soeben die riesigen Lasten des Krieges von 1870/71 mit freudigster Opferwilligkeit für Vaterland und Fürsten getragen, — wer von einem solchen Volke besorgt, daß es durch ein von den Brettern herab ertönendes Wort in seiner Loyalität erschüttert werden könnte, der beleidigt die ganze Nation, welche in ihren maßgebenden Schichten die ideale Welt der Poesie haarscharf von der realen Wirklichkeit zu scheiden weiß und gegenüber weit lockendern Verführungskünsten während der letzten zwei Jahre eine bewundernswerthe Feuerprobe abgelegt hat, wie sehr gerade sie ein geschworener Feind alles Chimärischen und Utopischen ist. Wenn je etwas noch ihre von sclavischer Kriecherei und von revolutionären Gelüsten gleichweit entfernte Loyalität gegen Vaterland und angestammte Fürsten unterwühlen könnte, so wäre es ohne Zweifel gerade das, was die Camarilla in blinder Verachtung des Zeitgeistes thut, — nämlich die unvernünftige Bevormundschaftung, welche dem Volk, als ob es immer noch aus einem Haufen unerzogener Schulknaben bestände, mittelst geheimer Censur sogar das Maß und die Beschaffenheit dessen bestimmen will, was ihm an idealen Geistesgenüssen künftig vergönnt sein soll. Der großgewachsene Sohn, über welchen man in dem unter seiner mannhaftesten Beihilfe neu erbauten Vaterhause gleichsam noch eine Säug- und Hebamme als autokratische Wächterin stellt, wird nach einem ununterdrückbaren Gesetze der Naturnothwendigkeit im eigenen Vaterhause fremd. — Soll aber die Unterdrückung des sich aus dem historischen Drama herauskristallisirenden Geistes der Zeit

den Zweck haben, die vollständige Aussöhnung der Fürsten mit diesem Geiste zu hintertreiben, so machen sich unsere Hoftheater-Verwaltungen durch ihre geheime Willkür-Censur eines noch schwereren und ihnen bewußten Vergehens schuldig. Sie sind dann nicht nur Frevler am ewigen Weltgesetz der Fortentwicklung, sondern auch pflichtvergessene Bediente ihrer eigenen Fürsten. Nicht das nach den Regeln der Aesthetik aufgebaute Drama legt ins Herz der Zuschauer Keime der Illoyalität gegen Vaterland und bestehende Staatsordnung, sondern gerade jene von unsern Hofbühnen mit besonderer Vorliebe gepflegten Zwittererscheinungen, durch welche man die sich räuspelnde Schwäche des conventionellen Lebens und seiner leidenschaftlichen Aufwallungen apotheosirt. Das regelrichtig aufgebaute Drama kann, mögen die darin auftretenden Helden sich auch noch so excentrisch geberden, in seinem Einflusse auf die Denkweise der Zuschauer stets nur conservirend wirken; denn in ihm manifestirt sich schließlich die höhere Weltordnung als die Macht, welche alles ihr Widerstrebende unnachsichtig zerschmettert. Die ethische Wirkung des Drama's ist eine Verherrlichung des Segens der Gesetzlichkeit. Darum galt auch von jeher insbesondere die geschichtliche Tragödie, in welcher diese Wirkung klarer als in den dramatischen Untergattungen hervortritt, als der Gipfel aller menschlichen Künste und ihre bevormundete oder unbevormundete Entfaltung als der Prüfstein für die Vollkommenheit oder Mangelhaftigkeit der Staatsorganisation jedes Culturvolkes. Hellas kannte für seine Dichtergenien keine Censur, weil seine Staatsmänner keinen Volksdruck zu bemänteln hatten. Darum erhielt es in seinen Tragikern auch die unsterblichen Propheten und Verkündiger der höchsten politischen Staatsweisheit. Der freisinnigste aller neuern Dramatiker, unser Friedrich von Schiller, hat zu den glorreichen Errungenschaften der deutschen Nation mindestens ebenso viel beigetragen, als unser ruhmgekröntes Heer in dem

jüngsten Kriege; denn ohne Schillers Einfluß auf die ganze Nation wäre Deutschland kaum in der Lage gewesen, dem gemeinsamen Feind eine solche Schaar von Heldensöhnen entgegen zu stellen. Mag man auch mit vollstem Rechte die Ausbildung der preußischen Strategie noch so hoch stellen, so bleibt doch nicht minder wahr, daß alle Strategie da, wo nicht die Literatur schon vorher die Nation zur Begeisterung für Vaterland und Recht groß gezogen hat, keine Soldaten einschulen könnte, mit welchen die Heerführer nationale Siege zu erringen vermöchten. Und gerade dasjenige der Werke Schillers, welches man wegen seiner vorgeblich destruirenden Tendenz noch vor wenigen Jahren an mancher Hofbühne für hofunfähig erklärt und unterdrückt hatte, gerade sein unsterblicher „Wilhelm Tell" ist das patriotische Wiegenlied geworden, unter dessen begeisternden Klängen der neue Kaiserthron deutscher Nation aus der Taufe gehoben wurde. Daher muß es doppelt befremden, daß der vernichtende Windstoß gegen die historische Dramatik gerade von Berlin her so scharf braust. Man rühmt am General-Intendanten Herrn v. Hülsen die Pünktlichkeit seiner Amtsführung. Und es ist wahr, jeder historische Dramatiker, der nicht in hohler Phraseologie Geschäfte macht und ihm dennoch eine Novität zu übersenden wagt, erhält binnen zwei Monaten pünktlich einen lithographirt abfertigenden Bescheid, der wörtlich lautet: „Euer Wohlgeboren beehre ich mich das unterm . . . . . eingereichte Manuscript . . . . mit bestem Danke für . . . . Mittheilung ergebenst zu remittiren, da ich mich für die Darstellung auf der hiesigen königlichen Bühne nicht auszusprechen vermag. Berlin, den . . . . . General-Intendantur der königlichen Schauspiele: v. Hülsen." Dieß aber ist die Pünktlichkeit eines Wachtmeisters vor einer polizeilichen Correctionsanstalt, nicht die Gewissenhaftigkeit eines Rectors der alma mater. Herr v. Hülsen hat unlängst bei Gelegenheit seiner Amtsjubiläumsfeier von seinem erhabenen

Kriegsherrn einen Orden erhalten, — künftige Geschichtsschreiber des deutschen Theaters aber werden ihm nur das zweifelhafte Verdienst zuerkennen, daß er während eines fünfundzwanzigjährigen Waltens verstanden habe, mit seinem Polizeistock die lebenden Dramatiker theils zum Schweigen zu bringen und theils zu schweifwedelnden Tendenz-Poeten nach dem Vorbilde der Dichterschule Ludwigs XIV. von Frankreich zu verkrüppeln. Seine Verurtheilung wird um so vernichtender lauten, je größer seit Neubegründung des deutschen Reiches sein Einfluß geworden ist. Herr v. Hülsen beherrscht, außer dem ersten Theater Deutschlands, noch drei andere Hofbühnen, welche direct unter seiner Oberleitung stehen. Dadurch und durch seine Stellung als Präsident des aus 57 Bühnen bestehenden deutschen Bühnenvereins wird sein Verfahren für den Charakter des Theaters der Gegenwart geradezu maßgebend. Wir zweifeln nicht, daß Herr v. Hülsen den ihm hier vindicirten Umfang seines Einflusses bescheiden ablehnt. Dennoch besteht, wie wir schon oben nachgewiesen, dieser Einfluß, zwar vielleicht nicht auf Grund ausdrücklicher Bestimmungen und Verabredungen, jedenfalls aber durch die moralische Macht des Beispiels, welche das Hoftheater des deutschen Kaisers auf die andern Bühnen unwillkürlich ausübt. Hülsen könnte, wäre er nur von wahrhaft künstlerischen Grundsätzen erfüllt, durch die Macht seines Beispiels ein Regenerator der dramatischen Kunst werden, doch er gerade ist's, der durch die engherzigste Censur dem Bühnenrepertoir Todesstoß auf Todesstoß versetzt. Noch nie ist mit dem sehr richtigen Ausspruche, daß die Bühne nicht zu politischen Parteizwecken mißbraucht werden dürfe, ein schlimmerer Unfug getrieben worden, als seit den letzten zwei Decennien. Unter dem Vorwande, die Tendenz-Politik von den Brettern fern zu halten, ächtete man an den lebenden und strebenden Dichtern die Ethik und degradirte dagegen die Bühne zu einem Tummelplatz für die

schlimmste aller Tendenzeleien, nämlich für die Lügen der sogenannten Convenienz, — mutatis mutandis ganz so, wie unter dem höfischen Schmeichlerregiment Ludwigs des Vierzehnten. Die Politik im Allgemeinen, d. h. jede sich auf das Staatswesen im Großen und Ganzen beziehende objective Aeußerung von den Brettern verbannen wollen, ist gleichbedeutend mit einem vollständigen Verbot der historisch-dramatischen Poesie. Wie sollte der Dichter z. B. den Charakter eines Königs, eines Feldherrn oder eines Ministers anders als schablonenhaft zeichnen können, wenn er ihnen über Fürstenbefugniß, Heerwesen, Staatsverwaltung keine Meinung oder nur solche Meinungen in den Mund legen dürfte, welche dem engherzigsten Schädel ad usum Delphini et populi für den Augenblick geeignet erscheinen? Welche Zwittergestalten kämen da an Stelle historischer Bilder zum Vorschein! Welche Zwittergestalten tischen unsere Hofpoeten jüngsten Gepräges dem Publikum bereits auf! Ist die Poesie überhaupt — wie unmöglich bestritten werden kann — der tiefste und innigste Ausdruck der Empfindungen und Bewegungen des menschlichen Gefühlslebens, so wird man ihr die Betheiligungsbefugniß an den großen Kämpfen und Anliegen des öffentlichen Lebens nicht bestreiten können, insbesondere nicht der geschichtlichen Dramatik, welche ja gerade die großen Culturkatastrophen der Volks- und Staatenentwicklung zum Thema hat. Wo in unserer gesammten klassischen Literatur fände sich ein historisches Drama, welches nicht von politischen Gedanken durchwebt wäre? Schiller in seinen Trauerspielen ist durch und durch der Sänger und Verkündiger der politischen Freiheit. Shakespeare's Dramen aus der englischen Geschichte sind die dichterische Darstellung des Wesens und des Verfalles des mittelalterlichen Feudalstaats und die Verherrlichung der unter Elisabeth geschichtliche Thatsache gewordenen Staatsidee. Auch in Aeschylos, Sophokles und Aristophanes läßt sich der

große politische Zug leicht nachweisen. Oder spiegelt sich, um hier nur die bekannteste der griechischen Tragödien zu nennen, in Sophokles' „Antigone" nicht ein Conflict zwischen dem Gesetz des Staates und zwischen religiösem Glauben ab? Man hat seiner Zeit, und zwar mit vollem Recht, am Berliner Hoftheater die Antigone als mustergiltige Tragödie ins Repertoir aufgenommen. Wenn man dadurch den der höchsten Gattung der dramatischen Poesie zukommenden Geistesbereich anerkannte und dennoch den lebenden Dramatikern alle und jede objective Politik, sogar die historische, rundweg verwehrt, so heißt dieß eben so viel als: ihnen das nachahmenswertheste Beispeil zeigen, und zugleich die Nachahmung unmöglich machen. Der Nonsens, der hierin liegt, tritt wohl schreiend genug zu Tage; denn es kann schwerlich Jemand darüber in Zweifel sein, daß der moderne Bühnendichter, falls er der Bühne der Gegenwart ein Sophokles werden wollte, nicht mehr den Staat Kreon's und die hellenischen Religionsbegriffe, sondern den christlichen Staat und die christliche Religion ins Auge fassen müßte und sich auf die Zinnen der heutigen Weltanschauung zu stellen hätte, so wie Sophokles auf den Zinnen der hellenischen Weltanschauung stand. Auch wir sind, obgleich wir aufs entschiedenste für das Recht der politischen Poesie im Drama einstehen, ein Gegner der Tendenz-Dichtung, d. h. derjenigen Dichtung, welche, statt sich rein und unbefangen von ihrem Inhalte zu erfüllen und denselben künstlerisch zu gestalten, auf ganz unmittelbare specifische politische Wirkung speculirt. Der Unterschied zwischen beiden ist leicht zu erkennen. In letzterer Gattung überwächst der Eifer der Propaganda die innere Nothwendigkeit und Folgerichtigkeit des Motivs: „Die Poesie wird Rhetorik." Die heutige Hoftheater-Praxis kennt diesen Unterschied nicht, indem sie an den lebenden Dichtern beide Gattungen gleichmäßig ächtet. Vor ihrem Forum würde sogar Schiller, pochte er als Neuling und ohne das

Ansehen seines jetzigen Namens z. B. mit seiner Rütli-Scene oder mit was immer für einem seiner unsterblichen Dramen an, als Tendenz-Poet unwiderruflich aus Thaliens Tempeln ausgewiesen. Kürnberger hatte vollkommen recht, als er in seinem bekannten Briefe an Herrn Baron v. Perfall die beflügelten Worte niederschrieb: „Hinaus mit Schillers Büsten aus unsern Foyers und schreibt es mit ellenlanger Inschrift auf alle deutschen Theaterpaläste: der größte Dramatiker Deutschlands wäre im neunzehnten Jahrhundert — nicht! Ich läugne die Gegenrede, daß ein heutiger Schiller auch das heutige Theater eroberte, denn das eben sei das Genie, daß es unter allen Umständen sich Bahn breche. Ich läugne sie. Es gibt eine Grenze, bis wohin das Genie nicht mehr geht, sondern nur die Handlanger gehen läßt." Schiller fände als Neuling heute seinen Platz nicht mehr in den von Herrn v. Hülsen direct geleiteten oder in den sein Beispiel nachäffenden Hoftheatern, sondern nur noch in den von Hülsen so tief verhaßten Aushilfs-Instituten im Style des Berliner Belle-Alliance-Theaters[1]). Daß, statt gegen den Mißbrauch der Bühne

[1]) Auch hiefür schustert man unter dem an und für sich ganz richtigen Prätext, daß die moderne Bühne vor Allem „bühnengerechte" Stücke bedürfe, bereits eine Theorie zurecht und findet für diese jüngste Sonderbarkeit sogar gewandte rabulistische Sachwalter. Erst unlängst lasen wir in einem officiellen Fach-Organ z. B. eine Definition von „bühnengerecht", die unbedingt für die Zukunft die Theaterverwaltungen ermächtigt, jede ihnen nicht convenirende Novität schon deßhalb als „nicht bühnengerecht" abzuweisen, weil zufällig ein vom Autor vorgeschriebenes Kleid nicht schon früher vom Schneider angefertigt wurde oder für die Aufführung irgend eine Coulisse neu zu überpinseln wäre! Der Verfasser jenes Artikels vindicirt das Recht, eine „neue Bühnenerfindung" ins Leben zu rufen, einseitig der zur Zeit herrschenden Schablone, welche er euphenistisch „Theatermechanismus" nennt. Nach ihm würde ein dramatisches Genie, welches eine solche Erfindung aus „gewissen unveränderlichen Gesetzen des Drama's" folgern

feierlich zu protestiren und laut und offen die Stimme für die über dem Parteigetriebe des Augenblickes thronende Kunst zu erheben, sich unter unsern Dichter-Epigonen charakterschwache Persönlichkeiten genug fanden, welche federschwänzelnd den zu-

wollte, mit seinem Stück zwar vielleicht „künftig einmal bühnengerecht werden", aber zur Zeit hätte es „jedenfalls kein bühnengerechtes Stück geschrieben" und die Ablehnung wäre vollkommen gerechtfertigt. Dieß heißt denn doch allzu pünktlich nach Schalk Mephisto's Recept verfahren:

„Wer will was Lebendigs erkennen und beschreiben,
Sucht erst den Geist heraus zu treiben,
Dann hat er die Theile in seiner Hand,
Fehlt, leider! nur das geistige Band."

Ob wir mit diesem Citat dem Verfasser des betreffenden Atikels unrecht thun, mag der Leser aus Folgendem entscheiden: Der Verfasser, dessen Elaborat in den Fachkreisen ein peinliches Aufsehen erregte, stellt, ohne irgend welchen Vorbehalt, unsern Schiller als Bühnendichter auf gleiche Rangesstufe mit dem Theater der „Indier" oder mit demjenigen „der Deutschen zur Zeit des Hans Sachs" und verweist ihn in dieser Gesellschaft kurzweg als der „Vergangenheitsbühne" angehörend in die theatralische Rumpelkammer. Auch spricht er ziemlich unverblümt aus, daß ein Schiller des neunzehnten Jahrhunderts (unglücklicherweise ist dem deutschen Theater bis zur Stunde ein solcher noch nicht erstanden) zwar vielleicht „höchst lesenswerthe Arbeiten liefern" könnte, aber durchaus „keinen Grund" hätte, „sich über Zurücksetzung Seitens der gegenwärtigen Bühne zu beklagen". Das ist offen gesprochen und verdient in so fern Dank, als man aus dieser recht ostensiv zur Schau getragenen Pietätlosigkeit gegen die Geistesschätze unserer nationalen Dichter-Heroen (mit Schillers unbedingter Verwerfung fällt auch Lessings Dramaturgie sammt dem ganzen bisher für classisch gehaltenen Repertoir in die Rumpelkammer) unwiderleglich ersieht, wohin der Cynismus der heutigen Wortführer den Thespiskarren lenken will! Der betreffende Artikel ist in höchst sprachgewandter Form abgefaßt und ergeht sich in Wendungen, die für unerfahrene Dramatiker manches Plausible enthalten. Daher wollen wir unsere gegentheilige Ansicht hier in kurzen Worten niederlegen. Der Artikel fußt auf den zwei Voraussetzungen, 1) daß es für das Drama zwar gewisse unveränderliche Gesetze gebe, daß jedoch 2) ein Dramatiker der Gegenwart die Ver-

gemutheten Handlangerdienst verrichten, — dieß wird von einer nicht fernen Zukunft schonungsloser verurtheilt werden, als die literarischen Zeitgenossen des großen Königs von Frankreich verurtheilt worden sind. Jene hatten zu ihren Vorgängern

werthung dieser Gesetze hauptsächlich aus dem augenblicklich herrschenden Theatermechanismus abstrahiren, respective sie dem letztern unterordnen müsse. Wären diese zwei Voraussetzungen vorbehaltslos richtig, so ließe sich freilich gegen die weitern Schlüsse des Artikels nichts einwenden, logisch würde dann daraus zu folgern sein: Hinaus mit Schiller sammt aller Classicität, und tüchtig nach Schalk Mephisto's Recept gewirthschaftet! Die Sophistik des Artikels beruht darin, daß der Verfasser schon in seinen beiden Voraussetzungen Wahres mit Falschem täuschend durcheinander mengt. Der Geist, Zweck und Sinn gewisser dramatischer Gesetze „in Bezug auf Exposition, Steigerung, Höhepunkt, Umkehr, Katastrophe" u.s.w. sind allerdings „unveränderlich"; dagegen unterliegt die formelle Anwendung und Manifestation derselben den Begriffen und dem Vorstellungsvermögen desjenigen Zeitalters, für welches das Drama geschrieben wird und vor welchem es von den Brettern herab wirken soll. Die Tragödien eines Sophokles, auf welche sich der Artikel beruft, sind nicht bloß deßhalb, weil die „Gegenwartsbühne" einen ganz andern Theatermechanismus besitzt, undarstellbar geworden, sondern weit mehr noch deßhalb, weil sich seit der Griechen Zeit auch der Begriff des „dramatisch" (unbeschadet des Geists und Zwecks der wandellosen Gesetze) modificirt hat. Das altgriechische Drama manifestirte formell die „unwandelbaren" Gesetze in einer mehr zur plastischen Epik hinneigenden Breite und Detailmalerei, als sich in einem bühnenpraktischen Werk mit dem allgemeinen Bildungsgange unseres Jahrhunderts vertrüge. Ein Epoche machendes dramatisches Genie würde den Begriff des „bühnengerecht", unter genauer Würdigung der sein Zeitalter bewegenden ästhetischen und ethischen Motive, immerhin nur aus dem Wesen des Drama's, freilich mit Beachtung des aus dem zufällig bestehenden Theatermechanismus hiezu Förderlichen, für sich eruiren dürfen, aber nicht (wie der Artikel vorschlägt) hauptsächlich oder wenigstens ebenmäßig auch aus einer ephemerisch zur Mode gelangten Schablone, nenne man sie „Theatermechanismus" oder Theaterevangelium! Nicht der todte Körper der Theatermaschine hat dem Dichter, sondern das lebendige Genie des dramatischen Productionsquells hat dem Theater die einzuschlagende Bahn vorzuzeichnen. In diesem Sinne

keinen Lessing, Göthe und Schiller, welche ihnen die Bahn weisen konnten, die am Scheidewege einzuschlagen des Dichters allein würdig ist. Wir müssen sogar stark bezweifeln, ob schon jetzt die Kriecherei der Tendenz-Poeten selbst denen, welchen sie schmeicheln will, auch nur vorübergehend mehr als ein stilles Lächeln der Verachtung abringen kann. Nicht die Verrenkung des Sclaven, sondern die freie Sprache des freien Mannes ist's, was Achtung erzeugt. Man setzt ein schwaches Fundament für die bestehende Ordnung voraus, wenn man wähnt, daß sie zu ihrer Aufrechterhaltung der Schmeichelei bedürfe, daß der läuternd aus dem Gang der Weltgeschichte aufsteigende Geist der Wahrheit sich mit ihrem Ansehen nicht vertrüge! Nein, wir hegen zu der Stärke des glänzend wieder errichteten deutschen Kaiserthrons und der ihn umrankenden Fürstengeschlechter ein besseres, auf tiefere Gründe gestütztes Vertrauen. Die Fundamente, auf denen beide ruhen, und der Born, aus welchem sie ihre Lebenskraft schöpfen, werden selbst durch die Waffen eines principiellen Republikaners nicht zu schwächen und nicht zu trüben sein und er wird anerkennen müssen, daß hier ein für die Volksstämme der Germanen passender, in seinem wesentlichen Gehalte terngesunder Staatsorganismus sich zu entwickeln begann. Wird er auch noch gar Manches vermissen, was sein Herz mit ungestillter Sehnsucht nach den Freiheiten der „neuen Welt" erfüllt, so blieb ihm dagegen auch gar Vieles erspart,

---

erklärten wir schon in unserer Einleitung die Ausdrücke „echt dramatisch" und „bühnengerecht" für identische Begriffe und halten dafür, daß sie bei der praktischen Lösung der Bühnenreformfrage als identisch behandelt werden müssen. Dieß läuft in den weiter daraus zu folgernden Deductionen auf kein leeres Wortgefecht hinaus, sondern bedingt wesentlich den künftigen Charakter der deutschen Bühne. Die in erwähntem Elaborat aufgegriffene Frage lautet, genau besehen, nicht: „bühnengerecht?" oder „nicht bühnengerecht?" sie lautet: „französischer Esprit?" oder „deutsche Cultur?"

was in jenem westlichen, auf eigenartigen und mit keinem europäischen Lande vergleichbaren Voraussetzungen groß gewordenen Erdtheile schwer auf jedem einzelnen Staatsbürger lastet. Wir nennen von jenem Vielen hier nur Eins, aus welchem sich der schlagendste von uns hier zu führende Beweis ergibt: Die nordamerikanische Republik hat die höchsten Spitzen ihrer staatlichen Repräsentation zeitweilig immer wieder neu zu wählen und daher in jedem vierten Jahre immer wieder neu die Aufregungen eines hartnäckigen Wahlkampfes zu überwinden, durch welchen periodisch auch Handel, Wandel und Verkehr empfindliche Störungen erleiden, — Störungen, die jene Republik als der prädominirende Staat des Erdtheils zwar zu ertragen vermag, die aber für eine im Herzen Europa's liegende Nation nichts Geringeres als geradezu all ihre Errungenschaften in Frage stellen könnte. Das deutsche Reich ist den Schattenseiten eines solchen perennirenden Wahlkampfes enthoben, während es dennoch in seinen verantwortlichen Ministerien und in seinen wählbaren Volksvertretern die Vortheile republikanischer Institutionen theils schon genießt, theils zuversichtlich in ruhiger Fortentwickelung noch so viele davon wird erringen können, als zur wahren Volkswohlfahrt unerläßlich sind. Hierin liegt für das Kaiser-, König- und Fürstenthum eine schwerer wiegende Anerkennung, als je in der Verschwendung kriechender Schmeicheleien an ein überlebtes Autokratenthum erkannt werden möchte. Diese Anerkennung stützt wahrhaft die Fürstenthrone; denn sie fundirt nicht in einer bloß auf ihren eigenen augenblicklichen Gewinn speculirenden Selbstsucht der Hofpoeten, sondern auf einem wirklichen Interesse der Nation und auf einer sich aus deren geschichtlicher Entwickelung und geographischer Lage ergebenden Nothwendigkeit: sie beweist die Institution der Vererblichkeit königlicher Vorrechte als eine Wohlthat für die Gesammtheit und verleiht ihr dadurch auch für künftige Zeiten die Kraft einer höheren Weihe.

Schmach und ewige Schande den Federn, welche, um nur sich selbst eine behagliche Stellung zu erschleichen, autokratische Gelüste vergöttern und den in oben beschriebenem Sinne mündig gewordenen Geist des Jahrhunderts aus der Welt hinaus singen wollen [1]). Sie fälschen die öffentliche Meinung, und legen durch ihre Unkrautkörner auf einen eben frisch besäten Acker, der ohne ihr Zuthun in ruhigem Wachsthum zum segensreichsten Fruchtlande gedeihen könnte, die Keime künftigen Mißwachses und künftiger Mißernten. Der loyalste Mann ist der nicht, der sich vor den gewaltigen Launen des flüchtigen Augenblicks sclavisch duckt, sondern der, welcher unerschrocken einsteht für die Wahrheit und für die höchsten Bestimmungen des Menschengeschlechtes. Historischer Dramatiker ist der nicht, der das geschichtliche Material zur phrasenhaften Dirne des Eigennutzes herausputzt, sondern der, der aus der Weltgeschichte heraus die über dem niedern Getriebe des Zeitalters ewig waltenden Weltgesetze enträthselt und sich — nach Schillers Ausspruche — die Aufgabe stellt, „das Jahrhundert, furchtbar wie Agamemnon's Sohn, zu reinigen".

Wir erklären die allgemeine Versunkenheit des Theaters, wegen der Hauptursache, aus der sie entstand, und im Hinblick auf die Culturmission des deutschen Volkes, für einen barbarischen Zustand, dessen längere Duldung nicht nur einem Preisgeben des noch schwach flackernden letzten Fünkchens von Poesie in unsern Kunsttempeln gliche, sondern im neuen deutschen Reiche geradezu

[1]) Ausdrücklich sei bemerkt, daß wir hiemit nicht auch die patriotischen Ergüsse verurtheilen wollen, welche von der hochfluthenden Begeisterung der Kriegsperiode 1870/71 erzeugt wurden. Gleichwohl findet sich selbst unter diesen Weniges von dauerndem Werth. Jene Kriegslyrik mit Einschluß der Gelegenheitsstücke hatte als politische Demonstration ihre berechtigten Verdienste. Jetzt ist sie, mit verschwindend kleinen Ausnahmen, nur noch für spätere Geschichtsschreiber ein Material, woran sich die correcte Stimmung der deutschen Nation während des Riesenkampfes klar erkennen läßt.

eine Schmach für die gesammte Nation wäre. Fast schamloser, als vor dem Kriege mit Frankreich, welcher zu einem bis zur Stunde noch nicht vollständig ausgeführten, also immerhin noch unbefestigten Friedensschluß führte, wälzen mehrere Hofbühnen sich bereits wieder aufs leichtfertigste im Schmutz des Pariser Farcen-Repertoirs und seiner undeutschen Nachäffereien; dem deutschen Publikum wird zugemuthet, sich an lasciven Tändeleien zu ergötzen, die nicht zum unbedeutendsten Theil die Mitschuld trugen, daß unsere Nation unlängst mehr als einmalhunderttausend ihrer edelsten Heldensöhne auf den französischen Schlachtfeldern hinopfern lassen mußte![1]) Man scheut sich — aus vollster Ueberzeugung fügen wir bei: mit Recht — einen Militäretat unmittelbar vor dem Jahre 1874 im Reichstage zu discutiren; aber auf den Hoftheatern läßt man, nicht minder öffentlich, Dinge geschehen, welche fast mehr noch als eine ohne Zweifel gepanzerte Reichstags-Discussion den Dünkel von civilisatorischen Missionen Frankreichs bestärken müssen: man stellt dort die hohlen Machwerke des Pariser „Esprit" vor Aller Augen keck zur Bewunderung aus, indeß man den deutschen Geist und seine ethischen Erzeugnisse mundtodt macht und geheim-polizeilich erwürgt! Das heißt ebensoviel, als: den Gelüsten des rachedürstenden Gegners principiell schmeicheln und die heimische Schöpferkraft entbornen, die jene Gelüste zähmen half. Nur wer aus vorhergehenden Ursachen die nachhinkenden Wirkungen nicht zu abstrahiren vermag, wird diese Schlußfolgerung bestreiten wollen! Die Spitze der Culturkrone eines Volkes liegt in elende Scherben zerbrochen darnieder, so lange die höchste Gattung aller Künste, das historische

[1]) Selbstverständlich ist obige Bemerkung nur gegen die Auswüchse des modernen „Esprit" gerichtet. Wir denken objectiv und universell genug, um wegen des frivolen Zierpuppenthums, zu welchem die Schöngeister des heutigen Frankreich herabgesunken sind, nicht auch Frankreichs frühere Geistesgröße zu unterschätzen oder gar zu verurtheilen.

Drama, sich unter ihm nicht frei entfalten darf. Wir charakterisiren die geheime Hoftheater-Censur als eine schreiende Verhöhnung der vom Staat zum Schutze aller Geistesthätigkeit gegebenen und überwachten Gesetze, als eine Versündigung am Geist des Jahrhunderts, als eine anarchische Institution, der jede aus Gründen der öffentlichen Sicherheit oder aus moralischen Motiven herzuleitende Berechtigung fehlt. Wir brandmarken sie als eine nur der Reaction für unsittliche Zwecke dienende Handhabe, indem man mittelst derselben die ethischen Dichter beseitigt, während man die Bühnen, welche dennoch ohne Novitäten nicht existiren können, dadurch nöthigt, zu jenen jetzt fast überall den Grundstock des Repertoirs bildenden, den Geist der Zuschauer verflachenden und ihre Moral untergrabenden Zwitterproducten zu greifen, welche von der geheimen Censur aus machiavellistischen Gründen verschont bleiben. Dichter, welche sich nicht zu verächtlichen Werkzeugen dieses jüngsten Theater-Machiavellismus erniedrigen wollen, müssen auf Ausübung der dramatischen Kunst resigniren und ihren Beruf in einen andern Zweig der Literatur verlegen, bis unsere Hofbühnen sich vom Doppeldruck solcher Geheimwillkürwirthschaft und Mißverwaltung emancipirt haben werden.

Diese Emancipation steht nicht zu hoffen, wenn sie nicht durch ein vom hohen Bundesrath und deutschen Reichstag zu creirendes Gesetz ermöglicht und angebahnt wird, — durch ein Gesetz, welches die theatralische Behandlung der Bühnenliteratur und die Theaterleitungen festen Normen und einer öffentlichen Controle unterstellt. Hiemit beantragen wir nur Etwas, was in einem Culturstaat eigentlich so selbstverständlich ist, daß man meinen sollte, es brauche nur angeregt zu werden, um sofort auch von Seiten der Staatsmänner und Gesetzgeber als eine unabweisbare Nothwendigkeit erkannt zu sein. Wir verlangen nur Abschaffung der Anarchie in Behandlung eines gegenwärtig zu den verwerflichsten Zwecken mißbrauchten Cultur-Elements,

welches nächst Kirche und Schule wohl den tiefsten und nachhaltigsten Einfluß auf die Entwickelung der in den größern Volksmassen schlummernden Kräfte und Anlagen ausübt. Wir beantragen und verlangen also nur, was zu gewähren einer gerechten, einer aufrichtig für den geistigen Aufschwung der Nation sorgenden Reichsregierung in höchstem Grade würdig ist. Namentlich plaidiren wir durchaus für kein den Dramatikern etwa zu schaffendes Privilegium; wir sehen gänzlich ab von dem antiken Glauben, daß der wahre Dichter manchmal ein Seher sei und ihm daher verstattet sein müsse, Manches auszusprechen, worüber den gewöhnlichen Menschenkindern Schweigen auferlegt blieb. Um so entschiedener aber dürfen wir verurtheilen, daß man ihn, unter allen Berufsklassen ihn allein, noch bis zur Stunde außerhalb der Segnungen regelnder Gesetze stehen ließ; daß man gerade ihn, der unter einem Culturvolk eine so hohe Mission zu erfüllen hat, der geheimen Willkür einer in ästhetischen Fragen unwissenden und geradezu rohen Camarilla überantwortet lassen zu können wähnt. Um so fester müssen wir für die Ansicht einstehen, daß die zum Schutz gegen etwaige Ausschreitungen in allen andern Literaturzweigen für ausreichend erkannten öffentlichen Preßgesetze ohne Zweifel auch ausreichen, das Theater auf loyalen Bahnen zu erhalten. Ja wir gehen sogar noch weiter, indem wir, sachgemäß urtheilend, aussprechen: Gerade die dramatische Kunst bedarf unter allen Literaturzweigen am wenigsten einer Ausnahme-Censur, denn sie besitzt in ihren eigenen, nie straflos zu verletzenden ästhetischen Gesetzen einen undurchdringlichen Wall gegen gemeinschädliche Ausschreitungen[1]). Daß zur Wahrung der ästhetischen und ethischen

[1]) Sollte man obigen Ausspruch durch den Hinweis auf die mannigfachen Ausschreitungen der sogenannten Volks-, Vorstadt- und Sommer-Theater entkräften zu können wähnen, so beriefe man sich eben auf eine dramatische Verirrung, welche von der Aesthetik selbst verpönt wird und

Kunstgesetze die geheime Hoftheater-Censur eine sehr ungeeignete Präventiv-Maßregel ist, daß vielmehr gerade diese sachwidrige Geheimwirthschaft das Bühnen-Repertoir immer tiefer in eine sittenuntergrabende Richtung hineinjagt und daher der Schutz der ethischen Würde der Bühne durch eine zugleich der Würde der deutschen Nation entsprechendere Vorkehrung angestrebt werden muß, haben wir oben wohl schon genugsam nachgewiesen. Auch wird Niemand uns einzuwenden wagen: die Sache sei nicht wichtig genug, um sich für die Reichsregierung und den deutschen Reichstag als Gegenstand der Berathung und Beschlußfassung zu eignen. Es handelt sich um eine vorzugsweise nationale Angelegenheit, die selbst Jenen nicht gleichgiltig sein darf, welche im modernen Theater nur noch eine Anstalt für geistesträge Unterhaltung erkennen und gegen die Wirkungen des demoralisirten Repertoirs eventuell in den Polizei- und Criminalgesetzen ein zuverläßiges Gegenmittel bereits in Bereitschaft zu haben wähnen. Die Bühne hört, selbst in ihrer dermaligen Degradation, nicht auf, ihren tiefgreifenden Einfluß auf das praktische Leben zu äußern. Daher wäre es — um unser Thema auch vom Gesichtskreise des Staatspolitikers aus zu beleuchten — nicht wohlgethan, wenn man ihr den Pfad zur geistigen Wiedergeburt deßhalb verrammelt halten wollte, weil schließlich der Staat sich doch mächtig genug fühlte, die von ihr auf das Publikum übertragene Corruption durch die Justiz wieder niederzuschmettern. Diese Methode von Staatsräson — die Methode Metternich's — sollte sich, meinen wir, für Deutschland mit dem Jahre 1870

folglich unsern Ausspruch noch verstärkt. Die Ausnahme-Censur kann einzelne Producte unterdrücken, nicht die Gattung verbessern. Ein wirksameres Mittel, auch die Theater untergeordneten Ranges etwas würdiger zu gestalten, glauben wir im nächstfolgenden Abschnitt in Anregung gebracht zu haben.

überlebt haben und dagegen jene untrüglichere Staatsweisheit adoptirt worden sein, welche wohlbegreift, daß die höchste Bildungsstufe der größern Volksmassen zugleich auch die höchste Garantie für geordnete sociale Zustände und für Beachtung der Gesetze gewährt. Um nichts Geringeres aber, als gerade um diesen Satz, handelt es sich bei dem von uns aufgeworfenen Thema. Auf der Kunst mehr noch, als auf den strengen Fachwissenschaften, beruht für die allgemeine Menschenentwickelung das culturtreibende Element; und ohne allen Vergleich mehr als irgend ein anderer Zweig der Kunst wirkt heutzutage die Bühne auf alle Stände und Schichten der Gesellschaft. Die Bühne ist, je nachdem man ihre culturhistorische Mission stützt oder durch Repertoir-Verflachung zerstören läßt, entweder eine große Wohlthat oder ein gemeinschädliches Uebel; in beiden Fällen aber bleibt sie bestehen und wirkt fort, denn sie ist zugleich eine der modernen Gesellschaft unentbehrlich gewordene Institution, die in ihrer Eigenschaft als öffentliche Unterhaltungsanstalt von keiner Staatsgewalt beseitigt werden kann. Die unläugbare und offenkundige Thatsache, daß gerade von Berlin her, aus dem Amtsbureau des Herrn v. Hülsen, der kurzsichtigste Druck gegen die dramatischen Erzeugnisse der lebenden Autoren geübt wird, wollen wir vorläufig als eine Zufälligkeit hinnehmen, dabei dem Umstande Rechnung tragend, daß Herr v. Hülsen längst vor dem Jahre 1870, noch zur Zeit des in Preußen üppig waltenden Junkerthums, zum General-Intendanten avancirte. Ihm steckt vielleicht der Garde-Lieutenant, der er vor seiner Ernennung zum Chef der k. Hoftheater war, noch allzu sehr im Kopf und er verwechselt die soldateske mit der ästhetischen Gewissenhaftigkeit. Diesem Umstande wollen wir das Hauptmotiv des geübten Druckes beimessen und auf einen baldigen Systemwechsel hoffen. Sonst könnte ein seit fast dritthalbtausend Jahren für wahr gehaltener Ausspruch,

laut welchem sich in Handhabung der Bühne das getreue Abbild der Zeit reflectirt, im denkenden Beobachter leicht die Befürchtung erwecken, daß nach der Meinung der Gewaltinhaber Deutschland nicht den in den Tagen seines Riesenkampfes erwarteten Segnungen, sondern dem strammen Regiment eines Militärstaates entgegen treiben soll. Jedenfalls sind die Hoftheater der Barometer, an dem man die Symptome der staatswirthschaftlichen Zukunft ungefähr so, wie an der Börse die Symptome der Friedenssicherung oder Friedensgefährdung, zuerst wahrzunehmen pflegt. Ihre gegenwärtige Haltung im Allgemeinen scheint hie und da bereits Ahnungen zu wecken, welche den wahren Freund der Nation und des Reiches schmerzlich berühren. Halten wir dennoch an der Zuversicht fest, daß der Schein dießmal trüge!

Aus dem bisher Gesagten ergibt sich, daß vom aufrichtigen Freunde der deutschen Nation nicht minder als vom aufrichtigen Freunde der Kunst eine Endschaft der anarchischen Bühnenzustände dringend gewünscht werden muß. Ja, uns will sogar bedünken, eine gewissenhafte Gesetzgebung könne solch gemeinschädlichem Anachronismus gegenüber sich nicht länger passiv verhalten, ohne daß weit mehr als bloß die Kunst im engern Sinne zu Schaden käme. Zwar vermag man durch gesetzliche Vorschriften weder große Dichter zu wecken noch geniale Directionen zu decretiren; Eines aber vermag man zuverläßig: das absolut Schlechte kann man beseitigen, das relativ Gute kann man stützen, künftigem Bessern kann man die Bahn erschließen. Da wir endlich gesetzgebende Gewalten haben, welche in allen ein gemeinsames Nationalinteresse berührenden Angelegenheiten competent sind, so scheint uns die Abhilfe nicht unerreichbar fern zu liegen. Schon vor Jahren, als wir die Ermöglichung einer Bühnen-Regeneration in einige Beziehungen zur Erkämpfung der deutschen Einheit stellten, schwebte uns im Stillen

der Gedanke vor, daß die Vorbedingung zu ersterer nur durch ein Reichsgesetz gewonnen werden könnte. Die deutsche Einheit kam nicht ohne einige Gewaltacte zu Stande, und auch die deutsche Bühnen-Regeneration erheischt einen etwas gewaltsamen Kaiserschnitt. Versuchen wir, im nächsten Abschnitt die Lineamente zu solchem Kaiserschnitt zu entwerfen.[1])

[1]) Der in den letzten zwanzig Jahren schon dutzendmal ausgesprochene und immer wieder neu auftauchende Vorschlag, den Intendanten der Hofbühnen einen wissenschaftlich gebildeten Theoretiker als Richter über die ästhetischen Qualificationen der einlaufenden Novitäten zur Seite zu stellen, scheint uns ein problematisches Palliativ zu sein, wenn wir auch gern zugeben, daß in diesem Palliativ wenigstens eine regelmäßig wiederkehrende Mahnung an gewissenlose Bühnenleiter läge, sich zu bessern. Es setzt jedoch, als Grundbedingung seiner Wirksamkeit, eine durch keine äußerliche Vorsichtsmaßregel zu erzielende principielle Uebereinstimmung zwischen dem Theoretiker und zwischen dem Bühnenvorstande voraus, und gestaltet sich folglich in der Praxis je nach den zufälligen Privat-Eigenschaften der zwei neben einander amtirenden Persönlichkeiten gar leicht zu einer bloßen zweck- und nutzlosen Form. Der Vorschlag ist schon öfter (unsers Dafürhaltens nirgends häufiger als an der Berliner Hofbühne selbst, officiell und privatim) zu realisiren versucht worden, erwies sich jedoch sogar an solchen Theatern wirkungslos, deren Repertoir-Auswahl durch keine allzu strenge Censurengherzigkeit beeinträchtigt war (wie z. B. unter der milden Regierung des Königs Max II. in München). Die Gründe der Unzweckmäßigkeit liegen, wie uns bedünken will, in der innersten Natur des theatralischen Organismus selbst, in welchem sich ein- für allemal Theorie und Praxis nicht als zwei getrennt nebeneinander wirkende und durch verschiedene Persönlichkeiten repräsentirte Kräfte einschachteln lassen, ohne daß die Theorie der Praxis und die Praxis der Theorie Prügel in den Weg wirft, so daß nur allzu bald beide lahm liegen und sich gegenseitig die erwachsenden Fiasco's vorwerfen, statt wechselseitig deren Vermeidung anzustreben. In welche Sackgasse eine beabsichtigte Reform, die bloß theoretisch angefangen wird, sich gar leicht verirrt, darüber könnte wohl Se. Excellenz der Herr Freiherr v. Perfall in München interessante Aufschlüsse liefern, falls er die Erfahrungen seines nunmehr sechsjährigen Amtirens publiciren wollte. Wir fürchten nicht, von ihm eines Irrthums überwiesen zu werden, wenn wir die Behauptung aufstellen, daß er die Mehrzahl der ihm bisher er-

wachsenen Verlegenheiten sowie die schließliche Erfolglosigkeit seines zu weit ausholenden October-Circulars hauptsächlich dem Umstande zuschreiben muß, sich wohlmeinend an die Einflüsterungen bloßer Theoretiker angeklammert zu haben. Dennoch war der Hauptvertrauensmann, auf welchen er sich anfänglich stützte, in ästhetischen Fragen nicht unbelehrt und gilt noch heute, sofern es sich bei einem literarischen Product nur um ein rein theoretisches Urtheil handelt, mit Recht in der Tagesliteratur als ein äußerst scharfsinniger Kopf. Im Allgemeinen dürfte wohl Folgendes richtig sein: Wo ein seinem Amte gewachsener Bühnenvorstand waltet, da erweist sich der bloße Theoretiker als überflüssig und der Vorstand wird für Novitäten, die er selbst zu lesen nicht Zeit findet, je nach dem zu beurtheilenden Kunst-Genre den Berichterstatter leicht zu finden wissen. Wo aber der Bühnenvorstand nichts taugt, da bleibt der bloße Theoretiker ipso facto mundtodt und der Vorstand hält sich, trotz aller Abmahnungen, an die herkömmliche Schablone der Empiriker, sofern nicht eine höhere Macht ihn zwingt, entweder ästhetisch zu wirthschaften oder abzudanken.

VIII.

Drei Reichsgesetz-Ergänzungsvorschläge zum Zwecke der Wiederherstellung und künftigen Wahrung des ethischen Berufes der Bühne.

Das bisherige Resultat unserer Erörterungen läßt sich in den Satz zusammenfassen: zur Regeneration der Bühne sind drei Vorbedingungen unerläßlich, nämlich 1) Befreiung der dramatischen Kunst von unvernünftigen, geheimen und willkürlichen Censurschranken; 2) Einführung sachkundiger, gewissenhafter Bühnenleitungen (und Organisirung einer ausreichenden Vorbildungsanstalt für den ausübenden Künstlerstand); 3) Schutz der Theater gegen unlautere Ausbeutung mittelst der Privatspeculation oder zu Tendenz-Zwecken.

Dem gemäß haben wir in logischer Gedankenfolge, zur Vervollständigung der im ersten Abschnitte erörterten Reform-Mittel (und unter ausdrücklicher Hindeutung auf die Zweckmäßigkeit der gleichzeitigen Gründung einer deutschen Theater-Akademie) einen Entwurf zu drei Reichsgesetz-Ergänzungen in Vorschlag zu bringen, und zwar zunächst, zum Reichsgesetz über den Schutz des geistigen Eigenthums, die Einschaltung folgender vierzehn Paragraphen:

§ 1. Die geheime Censur ist an allen Hof- und Stadt-Theatern im ganzen Umfang des deutschen Reiches gesetzlich aufgehoben.

§ 2. Ueber die Zulässigkeit oder Unzulässigkeit jeder Bühnen-Novität ist, vom Tage der Publication dieses Ergänzungsgesetzes an, einzig und allein auf Grund der öffentlich bestehenden Preßgesetze des deutschen Reiches Beschluß zu fassen. Eine Novität, welche nicht gegen die Bestimmungen des Preßgesetzes verstößt, darf künftig nur dann zurückgewiesen werden, wenn ihr die in § 4 (event. 6) vorgesehenen Qualificationen abgehen.

§ 3. Ob eine Bühnen-Novität preßgesetzwidrig sei, entscheidet in letzter Instanz nicht der einzelne Bühnenvorstand, sondern in streitigen Fällen ein aus dem unabhängigen Richterstande mit dem Amtssitz Leipzig zu bildendes Fachcollegium. Dieß Colleg gibt sein Votum einfach durch Beantwortung der zwei Fragen ab: 1) verstößt das Werk gegen die Preßgesetze? und 2) auf welche Paragraphen des Preßgesetzes stützt sich die Beanstandung?

§ 4. Ebenso entscheidet über die poetischen und bühnentechnischen Qualificationen in letzter Instanz bei streitigen Fällen nicht mehr der einzelne Bühnenvorstand, sondern ein aus vier Räthen und einem Director zusammengesetztes Colleg mit dem Amtssitze Leipzig. Die Räthe dieses Collegs werden zur Hälfte aus den Reihen der dramatischen Schriftsteller und zur Hälfte aus den Reihen anderer bühnenerfahrener Fachmänner von den Betheiligten (d. h. den Dramatikern und den Theatervorständen) frei gewählt und unterliegen nach je vier Jahren stets wieder einer Neuwahl. Der Director dagegen, der ebenfalls Fachmann sein muß, ist vom Reichskanzleramte dauernd zu ernennen und erhält den Rang eines Reichsbeamten. Letzterer besorgt unter Mithilfe eines ihm beigegebenen Secretärs den Verkehr mit den Bühnen und den Autoren, und ermöglicht der Reichscentralgewalt eine regelmäßige Controle über den Gang des Ganzen, macht jedoch im Colleg selbst von seinem Stimmrechte nur dann Gebrauch, wenn sich

unter den Räthen Stimmengleichheit ergab. Ferner hat er die Befugniß, jedes Stück, gleichviel ob es längst im deutschen Repertoir eingebürgert sei oder an irgend einem Theater erst neu auftauche, der Beschlußfassung des Collegs zu unterbreiten und je nach dessen Urtheile entweder die Beibehaltung oder die Wiederbeseitigung des betreffenden Opus zu veranlassen. Die Räthe üben keine detaillirte Kritik, sondern geben nach Stimmenmehrheit nur kurz ihr Votum darüber ab, ob das betreffende Werk sich zur Darstellung eigne oder nicht eigne. Dieß geschieht einfach durch Beantwortung der einschlägigen von folgenden drei Fragen: 1) Ist die Aufführung des Werkes dem ästhetisch-ethischen Beruf der Bühne zuträglich? 2) Verstößt die Aufführung nicht gegen den ethischen Beruf der Bühne? oder 3) Ist die Aufführung mit dem ethischen Beruf der Bühne unvereinbar?[1])

§ 5. Gegen die Entscheidungen des juridischen Collegs (§ 3) steht weder den Bühnenvorständen noch den Autoren ein Appellationsrecht zu.

---

[1]) Wem es auffallen sollte, daß wir oben die jetzt so vielfach, leider aber meist nur sehr einseitig ventilirte Frage nach dem „bühnengerecht" nicht ausdrücklich aufnahmen, den erinnern wir an die bereits früher (Seite 212 bis 215, Anmerkung) von uns formulirte Definition dieses Ausdruckes. Selbstverständlich unterliegt jedes „nicht bühnengerechte" Stück an der letzten der obigen drei Fragen, weil dasselbe als nicht „echt dramatisch" mit dem Beruf der Bühne unvereinbar erscheint. Dagegen kann ein Product dem einseitigen Empiriker als sehr bühnengerecht erscheinen, d. h. es kann alle Eigenschaften der als „Mache" verherrlichten Schablone besitzen und dennoch dem ästhetisch-ethischen Berufe des Theaters schnurstracks zuwiderlaufen. Unsere obige Formulirung ist daher wohl jedenfalls gründlicher und zweckdienlicher als wenn wir sie an einen Ausdruck angelehnt hätten, mit welchem von der heutigen Bühnenpraxis und von den auf der Oberfläche der Zeitphrasen mitschwimmenden Schriftstellern ein wahrhaft barbarischer Mißbrauch getrieben wird.

§ 6. Sowohl dem deutschen Bühnenverein als der Genossenschaft dramatischer Autoren ist gestattet, je einen Vertrauensmann zur Ueberwachung der Aussprüche des ästhetischen Collegs (§ 4) aufzustellen. Gegen die Entscheidungen des Collegs steht dem unterliegenden Theil eine Appellation nicht zu und kann dieselbe nur auf Antrag des Vertrauensmannes erwirkt werden. Dann geht die Streitfrage zu endgiltiger Entscheidung an ein aus drei Universitätsprofessoren der Aesthetik zu bildendes Schiedsgericht über, deren einer vom zurückgewiesenen Autor, deren zweiter vom zurückweisenden Bühnenvorstand und deren dritter von den zwei Gewählten nach eigenem Ermessen beigezogen wird. Die diesem Schiedsgerichte zu unterbreitenden Fragen lauten wie in § 4.

§ 7. Ueber die auf Grund der §§ 3, 4 und 6 erflossenen Gutachten sind sofort sämmtliche Bühnenvorstände zu verständigen. Eine öffentliche Bekanntmachung darf jedoch nur auf Verlangen des betroffenen Autors erfolgen und geht, sofern sie Ausgaben verursacht, auf dessen eigene Rechnung. Der Director des ästhetischen Collegs (§ 4) genießt für seine amtliche Correspondenz mit den Bühnen im Umfange des ganzen Reiches Porto-Freiheit.

§ 8. So lange die Tageseinnahme bei Aufführung eines Stückes zur günstigsten Theaterzeit die Hälfte der vollen und in der übrigen Zeit den vierten Theil der vollen Einnahme beträgt, bleibt das betreffende Theater verpflichtet, ein solches Stück auf dem Repertoir zu erhalten.[1])

---

[1]) Diese Bestimmung entnahmen wir fast wörtlich der „Verordnung über die den Autoren und Bearbeitern dramatischer Producte, sowie den Opern-Componisten bei Annahme ihrer Werke zur Aufführung auf den kaiserlichen russischen Theatern zu zahlenden Entschädigungen", welche am 13. November 1827 allerhöchst bestätigt wurde und seither in Kraft blieb. Welche Willkür dagegen auch in dieser Beziehung bei unsern

§ 9. Bei Zurückweisung von Stücken, welche den beiden Collegien (§ 3 und 4) noch nicht vorlagen, hat der Bühnenvorstand dem Autor die Gründe der Ablehnung namhaft zu machen.

§ 10. Alle Stücke, welche von den beiden Collegien (§ 3, 4 und event. 6) oder auch nur von einem derselben endgiltig beanstandet wurden, sind als mit der ethischen Würde des Theaters unvereinbar zu erachten und dürfen demzufolge an keinem Hof- und Stadttheater gegeben werden. Bühnen, welche dem zuwider handeln, sind bei der ersten Contravention auf die Dauer von sechs Monaten, und im Wiederholungsfall auf immer zu schließen. Der gewesene Vorstand einer unwiderruflich geschlossenen Bühne darf innerhalb des deutschen Reiches nie mehr eine Theaterleitung übernehmen oder öffentliche Vorstellungen irgend welcher Art veranstalten.

§ 11. Es sind a) die von beiden Collegien (§§ 3 und 4) begutachteten Stücke, falls sie vom ästhetischen durch Bejahung der ersten Frage erledigt worden sind und bereits an drei öffentlichen Bühnen einen zweifellos durchschlagenden Erfolg errungen haben, von allen übrigen Bühnen nach Ablauf von zwei Jahren selbst dann zu honoriren, wenn sie inzwischen an jenen Bühnen noch nicht zur Darstellung gelangt sein sollten; b) die Aufführung oder Nichtaufführung aller andern Stücke, welche zwar von beiden Collegien, jedoch vom ästhetischen durch Bejahung der zweiten Frage (§ 4), begutachtet sind, bleibt gänz-

deutschen Theatern herrscht und daß sogar noch die, volle Casse machenden, Stücke in Folge bloßer Launen manchmal spurlos wieder vom Repertoir verschwinden, weiß jeder Dramatiker, der schon Erfolge errungen hat und dennoch um den materiellen Lohn seiner Arbeit kam. Sogar das halb barbarische Rußland sorgt schon seit 44 Jahren für die Repräsentanten der dramatischen Kunst ohne Vergleich besser, als der so hoch gerühmte deutsche Culturstaat.

lich dem Ermessen der einzelnen Bühnen anheimgestellt und dieselben haben im Fall der Nichtaufführung auch kein Honorar an den Autor zu entrichten.

§ 12. Eine Ausnahme von der Bestimmung Lit. a des § 11 tritt zu Gunsten der Theaterkasse nur da ein, wo die betreffende Bühne nachweist, daß sie wegen Unzulänglichkeit der disponibeln Darstellungskräfte ein Werk nicht zu geben vermochte.

§ 13. Dem Autor steht das Rollenbesetzungs-Vorschlagsrecht sowie das Recht zu, über Mißgriffe der Inscenirung oder Textauffassung das technische und das darstellende Personal bei den Proben maßgebend aufzuklären, falls er seine abweichende Ansicht mit sachlichen Gründen zu belegen vermag.

§ 14. Die Kosten für den durch die §§ 3, 4 und 6 normirten Geschäftsgang (sowie für eine gleichzeitig zu gründende „Theater-Akademie“ [1]), werden aus Reichsmitteln gedeckt

---

[1]) Rücksichtlich dieser letztern verweisen wir, ohne einen darauf bezüglichen Gesetzvorschlag zu formuliren, einfach auf das, was wir schon 1867 (Seite 146 bis 154 dieses Buches) hierüber ausgesprochen. Hier sei nur noch bemerkt, daß die in §. 4 des vorliegenden Gesetz-Ergänzungsvorschlags amtirende Instanz sich wohl auch als Oberaufsichtsbehörde über die Akademie am besten qualificiren und schon aus diesem Grunde Leipzig der geeignetste Ort zur Gründung einer deutschen Theater-Akademie sein dürfte. Auch möchten für die Wahl gerade dieser Stadt noch andere gewichtige Gründe sprechen. Leipzig liegt ziemlich in der Mitte von Deutschland und gewährt überdieß sowohl von Seiten des theaterbesuchenden Publikums als von Seiten der Presse mehr Chancen für die Handhabung einer unbeeinflußten und tüchtigen Kritik, als wir in irgend einer andern Stadt zu hoffen wagen. Faßten wir 1867 zunächst nur eine für das recitirende Drama zu errichtende Akademie ins Auge, so wäre selbstverständlich jetzt bei der gesetzlichen Regelung auch die Oper in deren Programm aufzunehmen. Dieß ändert den Kostenpunkt wesentlich und es würde sich nicht mehr um eine bloß vorübergehende, sondern um eine dauernde Subvention aus Reichsmitteln handeln.

und gibt hiedurch die Reichsregierung ihr ernstliches Streben zu erkennen, die Theater, soweit dieß von ihrer Mitwirkung abhängt, wieder zu wahren Culturanstalten der Nation zu erheben.

Ferner empfehlen wir eine Ergänzung zu dem neuen Reichs-Gewerbegesetz etwa folgenden Inhaltes:

§ 1. Zur Uebernahme einer Theaterleitung darf künftig Niemand mehr zugelassen werden, der nicht entweder von seiner wissenschaftlichen ästhetischen Bildung und von seinen praktischen Bühnenkenntnissen bereits öffentliche Beweise geliefert oder sich hierüber vor einem aus erprobten Fachmännern zu bildenden Prüfungs-Collegium gründlich ausgewiesen hat. Sämmtliche zur Zeit fungirende Bühnenleiter, welche dieser Anforderung nicht zu genügen vermögen, sind an den Hoftheatern zu pensioniren (sofern sie pragmatische Rechte besitzen), und an den Stadt- und den Privattheatern nach Ablauf ihrer gegenwärtigen Contracte zu entlassen.

§ 2. Das Prüfungs-Collegium ist ermächtigt, jederzeit, nach vorher eingeholtem Gutachten eines juridischen Collegs und im Einverständniß mit demselben, auf Cassation solcher Bühnenvorstände anzutragen, welche sich durch die Art ihrer Geschäftsleitung in principielle Conflicte mit dem ethischen Beruf der Bühne verwickeln. Kann der Cassations-Antrag sich auf § 10 des Ergänzungsgesetzes über den Schutz des geistigen Eigenthums stützen, so ist demselben sofort Folge zu geben.

§ 3. Die in § 1 und 2 dieses Nachtragsgesetzes vorgesehenen beiden Collegien sind ebendieselben, welche auf Grund der §§ 3 und 4 des den Schutz des geistigen Eigenthums betreffenden Ergänzungsgesetzes fungiren.

Durch Durchführung vorstehender zwei Gesetzergänzungen wäre schon sehr viel gebessert, wenn auch dem ästhetischen Colleg (§ 4 und 6 des ersten Gesetzvorschlags) die streng consequente

Anwendung des rein künstlerischen Maßstabes für manche Fälle immerhin noch ziemlich erschwert bleiben dürfte. Wollte man radical oder, bezeichnender ausgedrückt, rein künstlerisch zu Werke gehen, so wären sodann vor Allem sämmtliche Bühnen ihres Charakters als Industrie-Institute zu entkleiden und in den Rang der Lehr- und Bildungsanstalten zu erheben. Daß aber dieser letztere Vorschlag, obgleich dessen Verwirklichung in hohem Grade des „Volkes der Denker" würdig wäre, auf eine gewaltige Opposition stößt, ist uns bekannt. Dennoch können wir ihn um so weniger unterdrücken, als er sich ohne weitern Rückgriff auf die Reichskasse leicht verwirklichen ließe. Es dürften zu den zwei bereits mitgetheilten Gesetz-Ergänzungen nur noch folgende drei weitere Paragraphen zum Reichsgewerbegesetz creirt werden:

§ 1. Jede Stadt, die künftig ein ständiges Theater halten will, ist verpflichtet, zu Gunsten desselben eine Communalsteuer einzuführen, deren Höhe mindestens 1/3 Thr. per Kopf betragen muß.

§ 2. Künftig darf kein Privatmann mehr ein Theater auf eigene Rechnung führen. Die Theater-Finanzverwaltung geht auf Rechnung der betreffenden Commune (bei Hoftheatern auf Rechnung der Staatskasse); der Director bezieht als städtischer (bei Hoftheatern als Staats-) Beamter einen festen Gehalt und etwaige Cassa-Deficite werden aus den Erträgnissen der Theater-Communalsteuer (bei Hoftheatern zur Hälfte aus der Staatskasse) gedeckt.

§ 3. Um auch den Unbemittelten den Theaterbesuch zu ermöglichen, sind nicht nur die Eintrittspreise für das Publikum nach Maßgabe der sich herausstellenden Bilanz zu ermäßigen, sondern es erhält auch der städtische Magistrat (bei Hoftheatern eine hiefür zu bestimmende Staatsbehörde) für jede Vorstellung 50 bis 100 Billete zu dem Zweck, dieselben an die ärmern Gemeindeangehörigen unentgeltlich zu vertheilen.

Einige der vorstehenden zwanzig Gesetz-Paragraphen scheinen

dem Leser auf den ersten Blick vielleicht unberechtigte Uebergriffe zu enthalten. Wir hoffen jedoch diesen Schein widerlegen, sowie auch durch unsere Motive die Fassung sämmtlicher drei Gesetze vollständig rechtfertigen zu können. Bleiben wir zunächst einen Augenblick bei dem zuletzt gemachten Vorschlage stehen, gegen welchen sich voraussichtlich die Opposition am hartnäckigsten erheben dürfte!

Daß das Theater keine Privat-, sondern eine öffentliche Angelegenheit ist, bedarf nicht erst bewiesen zu werden. Daß es sogar eine vorzugsweise nationale Angelegenheit ist und als solche zur Competenz des hohen Bundesrathes und deutschen Reichstages gehört, haben wir schon früher nachgewiesen. Sonach findet hier der allgemein anerkannte Rechtsgrundsatz Anwendung, laut welchem jede zum Nachtheile des öffentlichen Wohles getriebene Privatspeculation unstatthaft und die gesetzliche Gewalt berechtigt ist, zu Recht bestehende Privateigenthums-Ansprüche nach den Normen des Expropriationsgesetzes abzufinden. Wer sich der Erkenntniß nicht verschließt, daß die Bühne neben Kirche und Schule den meisten Einfluß auf die Begriffe und Gesinnungen eines zahlreichen Theils der Nation übt, der wird den bisherigen Modus, Theater an den Meistbietenden zu verpachten und zum Gegenstand der Privatspeculation werden zu lassen, ebenso zweckwidrig finden, als man es zweckwidrig fände, wenn z. B. Pfarrämter oder Professuren an den Meistbietenden verpachtet würden und der erkorne Pfarrer oder Professor gegen Erlegung des Pachtschillings die Befugniß erhielte, ohne Rücksichtsnahme auf Religion und Wissenschaft das zu dociren, was ihm den meisten Zulauf und die größte Einnahme verschafft. Gegenüber den Hofbühnen würde die gesetzliche Einführung einer Theater-Communalsteuer (eventuell eines Zuschusses aus der Staatskasse) noch eine andere Schwierigkeit beseitigen. Diese Bühnen erhielten für den Verzicht auf ihre bisherige Willkür-

wirthschaft, die sie zu Gunsten geordneter Zustände aufzugeben hätten, ein Aequivalent —: die mitunter sehr lästigen Zuschüsse aus den Allerhöchsten Cabinetskassen würden auf ein Minimum reducirt oder wohl gar unnöthig; und gegen diese Erleichterung wäre, wie wir vorauszusetzen guten Grund haben, mehr als ein Fürst in Deutschland gern bereit, auf seine (oder vielmehr, wenigstens in den meisten Fällen, seiner Hofherren) Machtvollkommenheit über die Bühne zu verzichten. Daher scheint der oft bewährte Erfahrungssatz, daß die Radicalmittel manchmal mit mindern Schwierigkeiten zu handhaben sind als die bloßen Palliative, auch auf die Bühnenreformfrage anwendbar zu sein. Wenden wir uns nun den zwei ersten Gesetzergänzungs-Vorschlägen zu.

Handelte es sich beim Theater in seiner dermaligen Corruption bisher hauptsächlich um die Frage, wie etwas aufgeführt werde (und häufig auch nicht einmal darum), so wird es sich beim Streben nach Wiederherstellung der ethischen Bühnen-Würde künftig neben dem „Wie" zunächst um das handeln, was gegeben werden soll? Hiemit aber tritt der Dichter, welcher in der bisherigen Bühnen-Praxis als eine für überflüssig gehaltene Person zur Seite geschoben war, als unentbehrlichster Hauptfactor in den Vordergrund. Erst aus dem Material, welches er zur Bühnenreform beisteuern soll, kann von dem Bühnen-Personal der geistige Neubau errichtet werden. Sohin ist eine gesicherte Rechtsstellung der Dramatiker das erste Erforderniß für Anbahnung erfreulicherer Theaterzustände. Nicht minder wichtig als dieß erste Erforderniß ist auch das zweite, nämlich die fachkundige Leitung der Bühnen. Die Ergänzung der dießbezüglichen Lücken im literarischen Schutz- und im Gewerbegesetz erscheint, im Hinblick auf den gewaltigen Einfluß der Bühne selbst in ihren angekränkelten Leistungen, als dringende Pflicht einer weisen Gesetzgebung. (Die Nothwen-

digkeit der Gründung einer Theater-Akademie wurde von uns bereits im ersten Abschnitt dieses Buches nachgewiesen.)

Bei den einzelnen Höfen und städtischen Magistraten können unsere Vorschläge kaum auf ernstlichen Widerstand stoßen. Oder wo ist der Fürst und wo die Communalbehörde, die offen aussprechen möchten: wir widerstreben einem Geschäftsgange, welcher augenscheinlich die Wiederherstellung des verloren gegangenen Berufes der Theater als culturstützenden Kunstanstalten zum Zwecke hat?

Ebensowenig dürfte aus den Reihen der Bühnenverwaltungen ein etwa durch selbstsüchtige Motive geweckter Widerstand offen zu Tage treten. Den untauglichen Theatervorständen fehlt zur Behauptung ihrer bisherigen Prätensionen und ihrer sogenannten „Geschäftsordnung" jede Berechtigung; die subjectiv ehrlichen Directionen und Intendanzen hätten allen Grund, sich über eine Institution zu freuen, durch welche sie künftig die persönliche Verantwortlichkeit sowohl für Ablehnungen als auch für die ihnen bedenklich erscheinenden Acceptationen von den eigenen Schultern abwerfen könnten. Ueberdieß würde gerade für sie die Gewinnung eines Ueberblicks über die disponibeln Repertoirstücke sich wesentlich vereinfachen und erleichtern, da alle mit § 3 oder 4 des literarischen Schutz-Ergänzungsgesetzes in Conflict gerathenen Producte von ihnen gar nicht mehr in Betracht zu ziehen wären, sobald der Conflict auf Anregung eines einzelnen Theaters oder des Autors selbst constatirt ist. Dadurch wäre die Zahl der von ihnen persönlich ins Auge zu fassenden Novitäten sehr verringert. In der Regel würde jedes untaugliche Stück schon an der Bühne des Ortes erliegen, in welchem der Autor domicilirt, oder an einer der Bühnen, an welche sich der Autor unter Benützung eines befreundeten Fürsprechers zunächst gewendet hat. Die größern Bühnen würden also nicht mehr, wie bisher, mit der fast unglaublichen und doch buch-

stäblich wahren Zahl von etwa 400 jährlich eingehenden Novitäten förmlich überschwemmt oder erhielten wenigstens einen auf höchst bequeme Art zu handhabenden und zugleich sichern Wegweiser zur Herausfindung des Tauglichen aus dem vielen Unbrauchbaren, in welchem sie gegenwärtig meist so plan- und rathlos herumtappen, daß sie häufig gerade das Schlechteste zur Darstellung befördern, während hart daneben manchmal Besseres so unbeachtet bleibt, als ob es nie geschrieben oder nie eingereicht worden wäre. Daß gegenwärtig, mit sehr vereinzelten Ausnahmen, auch in dieser Beziehung eine Bühne die Mißgriffe der andern blindlings nachäfft und schließlich alle nach einander wie Knaben beim Gänsemarsch in dieselben Pfützen untertauchen, ersieht man recht klar, wenn man sich die Mühe nehmen will, das Novitäten-Repertoir der verschiedenen Theater aus dem Zeitraum von zwei Jahren miteinander zu vergleichen. Niemand darf sich darüber wundern. Zur Führung eines Hoftheaters genügt gegenwärtig noch (wenigstens an den meisten Höfen), daß der Erkorne Alberti's Complimentirbuch kenne; und an den übrigen Theatern hängt die Bestallung hauptsächlich vom Cassastand des Aspiranten ab. Hiedurch kennzeichnet sich die Hauptursache der vollständigen Verwahrlosung fast sämmtlicher Theater sattsam. Selbst zur Uebernahme des letzten Dorfschulmeisterdienstes verlangt man, mit vollem Recht, den *fachlichen Befähigungs-Beweis*; nur zur Uebernahme derjenigen Institute, aus welchen Millionen von Staatsbürgern täglich ihre fast einzige Geistesnahrung beziehen, — nur zur Theaterleitung sei, wähnt man, jeder Ignorant oder wie immer sonst verschrobene und speculative Kopf gut genug. Es wäre nicht schwer, auf Grund schlagender Thatsachen den Beweis herzustellen, daß es Dutzende von Theater-Directoren gibt, deren einziges Interesse am „Kunst-Institut“ und einziges Verständniß für die „Kunst“ z. B. darin besteht, daß sie für sich und für ihre Brodgeber auf unscheinbare Art ein nobles Bordell

zu organisiren trachten. Und von innerlich corrumpirten Anstalten, hinter deren Coulissen solche und manchmal noch schlimmere Hauptbestrebungen maßgebend sind, sollte man eine Förderung der ethischen Zwecke eines Culturvolkes erwarten können?

Lit. a des 11. Paragraphs zum literarischen Schutzgesetz haben wir weniger in der Absicht, dadurch die Einnahme-Quellen der Dramatiker zu vermehren, in unsern Gesetz-Ergänzungsvorschlag aufgenommen, als vielmehr in der Voraussetzung, daß dadurch der Geschmacklosigkeit mancher Theater-Principale eine Grenze gezogen werden dürfte. Die Bühnenleiter werden künftig das Schlechte weniger eifrig cultiviren, wenn sie Gefahr laufen, das Beste dennoch honoriren zu müssen. Zudem ist die Bedingung, von der wir die Honorar-Verpflichtung in dem hier vorgesehenen Falle abhängig machen, an so hohe Anforderungen geknüpft, daß daraus auch dem säumigsten Theater eine große Belastung nicht erwächst. Novitäten, welche den höhern Ansprüchen der Ethik vollkommen genügen und zugleich von den Brettern herab auf den durch die bisherige Theater-Corruption gesunkenen Geschmack des Publikums eine magnetische Anziehungskraft zu äußern vermögen, sind wahrhaft eine seltene Rarität geworden. Zur Schöpfung einer solchen Novität gehört der Eifer eines Genie's. Das gewöhnliche Talent wird immer, während es die eine der zwei Bedingungen zu erfüllen strebt, gegen die andere verstoßen: entweder arbeitet es mechanisch nach den Vorschriften der ästhetischen Theorie und macht sich dadurch auf den Brettern langweilig: oder es strebt ängstlich nach Aneignung der bühnentechnischen „Mache" und zerwirft sich nebenher mit der Aesthetik. Man darf also Werken, welche in Inhalt wie in Form gleich vollendet sind, wohl eine Ehrenstellung einräumen, die zugleich für alle lebenden Bühnenschriftsteller ein mächtiger Sporn werden könnte, die höchsten Ziele der dramatischen Kunst wenigstens redlich anzustreben. Für Hoftheater, die ohnehin manchmal als wahre

Geldverschwendungsinstitute vorgehen, sofern es sich nur um künstlerische Nebensächlichkeiten handelt, wäre die Beanstandung dieses Paragraphs gleichlautend mit dem offenen Bekenntniß, daß sie in der Hauptsache geldsparende Krämeranstalten bleiben wollen. Der etwaige Einwand, daß zwischen Bühne und literarischer Production einfach das Verhältniß des Käufers zum Verkäufer bestehe und deßhalb Lit. a des Paragraphs eine unzulässige Auflage decretire, scheint uns nicht zutreffend zu sein. Die Bühne, als Culturanstalt betrachtet, ist denn doch etwas Anderes, als bloß ein Handelsinstitut zum Zwecke des Gelderwerbes. Hat man bisher kein Bedenken getragen, den Stadt- und Privattheatern Pacht- und andere Summen, z. B. für die Armenkasse, abzunehmen, so wird man gegen die Einführung einer Ehrentributpflichtigkeit an die Zierden der dramatischen Literatur principiell nichts einzuwenden vermögen. Vielmehr läge hierin die vielleicht einzig zu rechtfertigende und jedenfalls naturgemäßeste Art der Besteuerung, weil dadurch zugleich die wahre Bestimmung des Theaters gefördert würde.

Unser Motiv für den 13. Paragraph desselben Gesetzes liegt wohl für jeden Fachkundigen offen da. Ohne Zweifel muß der Autor sowohl über die Charaktere seiner Dichtung als auch über das, was er durch sein Werk veranschaulichen wollte, authentische Auskunft geben können. In der Theaterpraxis wird sehr häufig hiegegen gesündigt und der Verfasser besitzt kein Mittel, eine offenbar verfehlte Besetzung und eine den Sinn seines Drama's entstellende Aufführung zu hindern. Kennt er das betreffende Personal nicht und sind zudem noch seine allgemeinen Bühnenkenntnisse mangelhaft, dann wird er freilich auch von unserm Paragraph wenig Nutzen ziehen und er vermag sich nicht einmal auf ihn zu stützen, weil er die darin aufgestellte Verpflichtung, seine Vorschläge „mit sachlichen Gründen zu belegen“, nicht erfüllen kann. Allein ein Gesetz,

welches in diesem Fall Garantien gegen die Nachtheile eigener Unkenntniß gewähren könnte, ist kaum aufzustellen.

Im 14. Paragraph desselben Gesetzes haben wir einen schüchternen Anfang versucht, die Bühne unter den thatsächlichen Schutz des Staates zu stellen, für welchen die Möglichkeit einer öffentlichen Controle über ihre Leistungen in § 4 angebahnt wurde. Wenn man erwägt, wie viel einst in Hellas von Seiten des Staates für die Bühne geschah und wie viel die hellenische Bühne dem Culturstaat als Gegengabe zu schenken hiedurch fähig wurde, so wird man einräumen müssen, daß unser Vorschlag sehr bescheiden klingt und die der Reichskasse zugemuthete kleine Ausgabe im Vergleiche zu dem großen Förderungsmittel, welches hiedurch für die Cultur gewonnen würde, jedenfalls nicht als ein tadelnswerther Luxus im Budget des deutschen Reiches erschiene.

Wer sämmtliche zwanzig Paragraphen in ihren sich gegenseitig ergänzenden Wechselwirkungen prüft, der wird nicht verkennen, daß durch dieselben sowohl der universelle Charakter der Bühne im Allgemeinen, als auch für jedes einzelne Theater im Besondern die Freiheit gewahrt blieb, sich das Repertoir je nach den localen Bedürfnissen auszuwählen und die convenirende Richtung selbstständig zu gestalten. § 4, zweite Frage, im Zusammenhange mit § 11b, gewährleistet den einzelnen Bühnen für den ganzen Bereich derjenigen Stücke, welche bei täglich spielenden Instituten gleichsam zum Lebensbedürfniß gehören, vollständige Ungebundenheit. § 4, erste Frage, im Zusammenhange mit § 11 a und mit § 12, verpflichtet nur solche Bühnen, die ohnehin culturtreibende Kunstanstalten sein sollten, zu einer eigentlich ganz selbstverständlichen (bisher verwahrlosten) Obliegenheit, und enthebt zugleich alle untergeordneteren Theater jedes mit deren Verhältnissen unvereinbaren Zwanges. § 3 und § 4, dritte Frage, im Zusammenhange mit § 10, thürmt eine

unübersteigliche Schranke nur gegen diejenigen constatirten Verirrungen auf, deren Zulassung der Cultur nicht minder schädlich ist, als der Kunst. Wer für letztere die Segnungen einer vollkommenen Freiheit sichern will, der muß sie, indem er die Freiheit gewährt, zugleich gegen die Möglichkeit ihres Mißbrauchs zu zügellosen Extravaganzen panzern. Dieß, und nichts Weiteres, geschieht durch den in unsern Vorschlägen proponirten Geschäftsgang, welcher sich in freiheitlichem Sinne gegen die Despotie und unfähige Geheimwillkürwirthschaft der bisherigen Theaterverwaltungen, zugleich aber auch in beschränkendem Sinne gegen die vom neuen „Reichsgewerbegesetz" erschlossene Schrankenlosigkeit kehrt. Zur Zeit schaukelt die dramatische Kunst zwischen den, der materiellen Speculation überantworteten, Privattheatern und zwischen dem Drucke der hofbühnlichen Polizei-Anstalten obdachlos herum, und müßte unter den zwingenden Einflüssen dieses Schaukelns zwischen den beiden Extremen, falls ihr nicht auf dem Wege der Gesetzgebung ein förderlicheres Asyl bereitet würde, voraussichtlich in zwei extreme Verirrungen abgleiten, von welchen für den deutschen Staat und für die deutsche Cultur ebenso wenig, als für den Aesthetiker, etwas Ersprießliches oder Erfreuliches zu hoffen stände.

Dem etwaigen Einwand, daß unsere Vorschläge vielleicht schließlich doch wieder nur zu einer bureaukratisch centralisirenden Bevormundungsanstalt führen könnten, ist wohl durch die §§ 3 und 4 (des literarischen Schutzgesetzes) die Begründung entzogen. Wenn selbst der unabhängige Richterstand (§ 3) und die aus unabhängigen Fachmännern der Kunst zu bildenden Entscheidungs-Instanzen (§ 4 und event. 6) sich je zu willfährigen Werkzeugen bureaukratischer Willkür herbeilassen könnten, dann wäre in Deutschland noch weit mehr faul, als bloß unsere Bühnenzustände und die hinter ihnen stehende Camarilla. Diese Voraussetzung findet in dem kerngesunden Entwickelungsgang auf

staatsrechtlichem und socialpolitischem Gebiet keine stichhaltigen Anhaltspunkte. Durch unsere proponirten drei Gesetzergänzungen (und durch gleichzeitige Gründung einer, nur talentirte Eleven aufnehmenden, deutschen Theater-Akademie) wäre, so glauben wir fest, der Bühne die Möglichkeit zur Einlenkung auf die ihr einzig zustehende Bahn eröffnet. Die weitere Entwickelung dürfte dann vertrauensvoll dem „Rhythmus der Zeit" anheimgestellt bleiben. Kann aber Jemand mit Vorschlägen hervortreten, die noch zweckentsprechender sind, so werden wir zu Gunsten des Bessern gern auf unsere eigene Ansicht verzichten und uns mit dem kleinen Verdienst bescheiden, eine erste unvollkommene Anregung in einer Sache gegeben zu haben, welche sich in eminentem Sinne des Wortes als eine nationale Angelegenheit darstellt.

Fassen wir den leitenden Grundgedanken unserer sämmtlichen Vorschläge nochmal in einen einzigen Satz zusammen, so lautet er: Wir beantragen, an Stelle der kunstmörderischen Anarchie eine gesetzlich normirte Ordnung treten zu lassen; wir verlangen also nur, was ein wahrer Culturstaat nicht von sich abweisen kann, ohne daß mit der Zeit in ihm mehr als bloß die anomalische Theaterwirthschaft morsch werden müßte.

IX.

Ein Antrag an die „Schillerstiftung“.

Es wird nach unserer auf positive Thatsachen gestützten Schilderung der gegenwärtigen Bühnenzustände sich wohl Niemand mehr wundern können, daß so selten noch eine stichhaltige ernste Novität auf den Brettern auftaucht. Es wird wohl Niemand mehr befremdet fragen, warum in der Regel just die begabtesten Schriftsteller sich apathisch gegen das Theater verhalten, warum sie nicht mit ausdauerndem Eifer nach der zum Theaterdichter benöthigten Uebung ringen und höchstens noch gelegentlich manchmal sich auch in einem Drama versuchen? So lang die Bühnenzustände bleiben wie bisher, bereichert jeder neue Versuch nur das Arsenal ihrer bittern Enttäuschungen und es gehört für diejenigen Schriftsteller, welche nicht zufällig durch einen hochherzigen Mäcen gegen die mißlichen Eventualitäten einer Dichterlaufbahn sicher gestellt sind, wahrlich ein großer Leichtsinn oder eine auf alle Lebensgenüsse resignirende Herkules-Charakterstärke dazu, um an ein Theaterstück noch so viel Zeit zu wagen, als zur Schöpfung eines gediegenen Drama's unbedingt erfordert wird. Da, weit mehr als in einem Mangel an vorhandenen Talenten, ist der Grund der Unproductivität auf dramatischem Gebiet zu suchen. Selbst die berufensten Federn bleiben in diesem Literaturzweige zeitlebens Dilettanten, weil sie neben dem Kampfe gegen die materiellen Sorgen unmöglich die

Zeit zum praktischen Studium der Technik eines Kunstfaches erübrigen können, welches unter den obwaltenden Verhältnissen für sie dennoch ein ziemlich brodloses bleiben würde. Dramen, die dem Publikum nicht von der Bühne herab bekannt geworden sind, pflegen in der Regel auch keine guten Buchhändler-Artikel zu werden. Eine Novelle, auf welche der Autor vielleicht nur vier Wochen verwendete, trägt ihm beim Verleger das Zwölffache des Honorars, welches er mit einem nirgends dargestellten und mit einem Zeitaufwande von einem vollen halben Jahre gedichteten Drama zu erzielen vermöchte. Daher zwingt ihn die Macht der Verhältnisse, auf Letzteres entweder ganz zu verzichten, oder sich darin eben nur als Dilettant zeigen zu können.

Dennoch bedürfte, mehr als irgend ein anderer Zweig der Kunst, gerade der dramatische des Dichters vollster Kraftaufwendung und des unausgesetzten, sich auf das Fach concentrirenden Ringens. Wollte aber gegenwärtig ein Dichter, ohne gleich von Anfang an sich auf einen zum eigenen Geistesbankerott führenden Compromiß mit der geheimen Censur einzulassen, seine ganze Zeit und Kraft an die Wiederherstellung des ethischen Berufs der Bühne wagen, so würde er — wir glauben dieß in unserem vorliegenden Buche bewiesen zu haben und hätten es, müßten wir nicht in mancher Hinsicht Discretion beachten, noch durch weit stärkere Belege zu erhärten vermocht — so würde er zuverlässig auf der Straße verhungern können, ehe er durch die sich vor ihm aufthürmende chinesische Mauer durchdränge. Die Erträgnisse der paar Bühnen, die vielleicht seine Stücke gäben, reichten gerade hin, um die Marter seines Ringens gegen die Uebermacht der brutalen Mehrzahl nur erfolglos zu verlängern. Kein einziges der ergiebigen Tantièmen-Hoftheater würde ihm die Pforten eröffnen und er sähe sich, selbst in der kaiserlichen Residenzstadt, auf eine privatim speculirende Vorstadtbühne angewiesen, von deren Personal-Unzulänglichkeit ästhetische Triumphe

ohnehin nicht zu hoffen ständen. So hartnäckig auch der Satz: „Der Bühne geht kein wahrhaft dramatisches Talent verloren“, gerade jetzt wieder auftaucht, er ist dennoch unwahr, denn er lautet in ehrliches Deutsch übersetzt: „Heutzutage kann jeder begabte Schriftsteller die Misère des Theaters für sich zu einer Goldgrube machen, falls er niedrig genug von sich selbst denkt, um als bloßer Handlanger der „Mache“ die Kunst schänden und den Thespiskarren noch weiter in den Koth hinein schieben helfen zu können!“

Dieß lenkt unsere Aufmerksamkeit auf ein Institut, das weit abseits des in unserem Buch zu erörternden Thema's zu liegen scheint, und dennoch an dieser Stelle nicht übergangen werden darf.

Deutschland besitzt eine reich fundirte Schillerstiftung, deren Bestimmung — wenn wir nicht irren — darin besteht, theils den verdienten Vorkämpfern der Literatur für ihr Alter Ehrengehalte zu gewähren, theils strebende literarische Talente zu fördern und theils unverschuldete Dichternoth zu lindern. Die Lectüre der jüngsten Jahresberichte dieser Stiftung machte auf uns den Eindruck, als wäre der letztgenannten Bestimmung übermäßig viel von den disponibeln Geldern zugewendet, und zwar gerade nicht immer für Linderung einer wirklich vorhandenen Noth! Wir fanden nämlich unter dem Verzeichniß der zeitweilig Dotirten auch Namen, deren Inhaber nachweisbar in ausreichend besoldeten Aemtern stehen und für die Literatur kaum schon hinlänglich Hervorragendes geleistet haben, um einen Ehrensold für ihre Luxusausgaben vollständig gerechtfertigt erachten zu können. Und in den Jahresberichten der Zweigstiftungen begegneten uns wiederholt Namen, deren Inhaber zeitweilig in Deutschland herumreisen und diese Stiftungen in Anspruch zu nehmen scheinen, ohne sich einer ernsten literarischen Thätigkeit eifrig hinzugeben. Daher will uns bedünken, es

würde der stets hilfbereite Sinn der Verwaltungen hie und da von zudringlichen Bittstellern mißbraucht und dadurch das Institut seinem ursprünglichen und schönen Zwecke — in Wahrheit die Literatur zu fördern — mehr und mehr entfremdet. Schon jetzt machen die Jahresberichte den Eindruck, die Stiftung sei mehr eine Almosen-Anstalt als ein Ehren-Institut: im Verzeichniß der Dotirten überwiegt die Zahl klangloser Namen unverhältnißmäßig jene der hervorragenden Männer. Das muß selbst auf diejenigen, welche für ihre wirklichen Verdienste Ehrengehalte beziehen, höchst niederschlagend wirken und sie in ihrer geistigen Schwungkraft eher hemmen als erheben. Denn gerade auf einem poetisch angelegten Gemüthe lastet das Bewußtsein, sich in öffentlichen Berichten alljährlich auf gleicher Rangesstufe mit dem literarischen Bettler aufgeführt sehen zu müssen, wohl ohne Zweifel doppelt schwer. Wir geben der nächsten General-Versammlung zu bedenken, ob sie nicht eine formelle und eine materielle Modification der Verwaltungsgrundsätze für angezeigt finde. Die formelle bestände darin, künftig in den öffentlichen Jahresberichten die Verdienst-Auszeichnungen und die Bitt-Bewilligungen von einander zu trennen und jene unter der Rubrik Ehren-Gehalte, diese dagegen unter der Rubrik Unterstützungen aufzuführen. Dadurch würde einem zweifachen Uebelstande gesteuert: Das wahre Verdienst erhielte seine Ehre ohne die zweifelhafte Zugabe eines indirecten Armuthszeugnisses; und Bittsteller, die nicht in Noth sind, würden künftig weniger zudringlich, wenn sie im Voraus wüßten, daß sie durch Annahme der „Unterstützung" überall, wo man ihre bürgerlichen Verhältnisse kennt, sich selbst in ein eigenthümliches Licht stellen. Zuverlässig würde die Stiftung weit weniger zu unlautern Privatzwecken mißbraucht werden und zugleich ihrer eigentlichen Bestimmung besser genügen. Die materielle Modification erlauben wir uns dahin zu definiren,

daß der Name, welchen das Institut trägt, auch für die Verwendung der disponibeln Gelder von erhöhtem Einflusse werden möchte. Gewiß hat eine Schiller-Stiftung, obgleich sie alle Zweige der schöngeistigen Literatur bedenken soll, zunächst auch den Hauptzweck, nach Kräften zur Hebung der Bühne nach Schillers ethischen Begriffen mitzuwirken. Sie würde Angesichts der augenblicklich bestehenden Theaterverhältnisse ein großes neues Verdienst erwerben, wenn sie künftig und für so lange, als die geheime Theatercensurfrage eine sachgemäße Erledigung nicht fand, in erster Reihe die Autoren solcher Dramen bedenken wollte, welche bühnenpraktische Werke liefern, aber dieselben unter dem obwaltenden Censurdrucke entweder gar nicht oder nicht in ausreichender Ergiebigkeit auf den Brettern zu verwerthen in der Lage sind. Dadurch könnte sie der dramatischen Literatur über ihre dermalige Krisis glücklich hinüber helfen, könnte manches sonst abirrende Talent auf der richtigen Bahn erhalten und wesentlich beitragen zur Ermöglichung einer künftigen deutschen Bühnenreformation.

X.

Die deutsche Genossenschaft dramatischer Autoren und Componisten.

Die Erkenntniß, daß unter den obwaltenden Theaterverhältnissen der einzelne Bühnen-Schriftsteller gegen unbesiegliche Schwierigkeiten ankämpft und in der Regel erliegt, mußte der Mehrzahl der Dramatiker die Nothwendigkeit nahe legen, gemeinsam eine erfreuliche Wiedergeburt der Bühne anzustreben. So entstand die im vorigen Jahre gegründete „deutsche Genossenschaft dramatischer Autoren und Componisten", der auch wir aus collegialen Motiven beitraten, obwohl wir uns über ihre möglichen Erfolge vorläufig noch keinen optimistischen Illusionen hinzugeben vermögen. Dieselben Hindernisse, welche den Einzelnen niederdrückten, haben nicht aufgehört, auch gegen die Genossenschaft fortzubestehen. Die autokratischen Hofbühnen-Verwaltungen und die aus Speculation das von diesen in Schwung gebrachte Repertoir nachäffenden Stadttheater werden deßhalb, weil die früher vereinzelten Klagen künftig als Klagen des gesammten Standes erscheinen, schwerlich von ihrer bisherigen Engherzigkeit abstehen. Letztere gerade bildet aber das Haupt-

hinderniß. So lange dieses fortbesteht, wird selbst der moralische Einfluß, welchen die Genossenschaft den Bühnenvorständen etwa abzuringen vermag, weniger der Läuterung des Geschmacks, der ästhetischen Hebung des Theaters und den ethischen Dichtern zugute kommen, als vielmehr gerade jenen ohnehin schon begünstigten Handlangern der Kunst, welche in einer von uns bereits sattsam gezeichneten Richtung das Repertoir mit zweckwidrigen und unzureichenden Novitäten ausfüllen. Kurz: es wird der Genossenschaft als solcher ergehen, wie einst Herrn von Küstner mit Einführung der Tantième, durch welche ebenfalls die Poesie wieder heimisch auf den Brettern gemacht werden sollte und in der That nur dem Gegentheil gedient war, weil Herr von Küstner ihr die Pforten auch wirklich zu erschließen verabsäumt hatte. Die Genossenschaft würde sich ganz entschieden täuschen, wenn sie ein demoralisirtes Verhältniß einzig und allein durch moralische Mittel zu überwinden hoffte, ohne daß ihr dabei zugleich ein positives Gesetz zur Seite stände, mit welchem sie nöthigen Falles den unberechtigten Widerstand brechen kann. Sie wird bald einen Schritt über ihr bisheriges Programm hinaus gehen müssen und sich gedrängt fühlen, das, was ihr auf dem Wege der freien Vereinbarung mit den Bühnenvorständen zu erwirken unmöglich war, mit Hilfe der öffentlichen Organe der Staatsgewalt anzustreben. Die von uns in Vorschlag gebrachte Ergänzung der Reichsgesetze, welche den Schutz des geistigen Eigenthums und die Ueberwachung der Theaterleitungen betreffen, ist und bleibt nach unserer Ueberzeugung für die Genossenschaft nicht minder als für jedes einzelne Genossenschafts-Mitglied und für die noch außerhalb dem Verband stehenden Bühnendichter eine Principien- und Lebensfrage. Ohne eine solche Ergänzung hätte die Genossenschaft nichts gewonnen, als eine eigene Agentur, die sie war reeller und billiger als die bisherigen Theater-Agenten

bedient, die aber ohne irgend welchen bestimmenden Einfluß und sogar in der Hauptsache selbst rathlos ist.

Daß man am Constituirungstage diese Eventualität außer Betracht ließ und nur die materielle Seite als gemeinschaftlichen Vereinigungspunkt auswählte, war ein Act sowohl der Klugheit als der Nothwendigkeit. Die Genossenschaft hätte sich ohne diese Selbstenthaltung gar nicht zu constituiren vermocht. Auch jetzt noch, und zuverläßig auch später, ist nicht abzusehen, wie sie aus sich selbst und ohne Hinzutritt eines neuen Factors ihr rein moralisches Ansehen je in eine die Theater zwingende Macht umwandeln könnte oder wie, selbst die Möglichkeit einer solchen Umwandlung vorausgesetzt, dieselbe eine Theaterreform zu erzeugen vermöchte. Das Genossenschafts-Register zählt schon zur Stunde vielleicht weit über tausend Stücke, die in Uebereinstimmung mit den §§ 8, 10 und 37 der Statuten eingetragen sind, und wird voraussichtlich mit jedem Jahre noch einen Zuwachs von etwa einem halben tausend Novitäten erhalten. Ganz abgesehen von der totalen Unmöglichkeit, eine solche Unmasse von Stücken auf die Bretter zu befördern, erkennen gerade die bühnenkundigen Genossenschaftsmitglieder am klarsten, daß nur die kleinste Minderzahl der eingetragenen Stücke zu einem reformatorischen Repertoir taugt, und daß folglich der Eintrag ins Register der Genossenschaft für alle Zukunft nichts anderes bedeuten darf, als was er bis jetzt bedeutete, nämlich den Schutz des betreffenden Stückes gegen eventuellen Mißbrauch mittelst unbefugter Aufführung oder ungesetzlicher Ausbeutung irgend welcher Art. Ebenso klar aber erkennen sie auch, daß sie selbst, vermöge ihres Charakters als Genossenschaftsmitglieder, nicht in der Lage sind, das Untaugliche vom Brauchbaren ausscheiden zu dürfen. Sollten sie ihr moralisches Ansehen für den Versuch einsetzen, das ganze Register den Bühnen zu octroyiren? Das hieße in colossalstem Maßstab

sich derselben Thorheit schuldig machen, über welche wir an einem hervorragenden Hoftheater eben eine wohlmeinend begonnene Schauspiel-Reform sich mehr und mehr in Sand verlieren sehen! Sollten sie, jede Rücksicht bei Seite setzend, entschieden für die Treffer des Registers einstehen? Das stieße die Inhaber der Nieten vor den Kopf, wärfe die Brandfackel der Zwietracht mitten in die Genossenschaft und zeitigte den Keim der Auflösung. Sohin befindet sich die Genossenschaft in der eigenthümlichen Situation, aus lauter angesehenen Männern und zum Theil sogar aus literarischen Größen zu bestehen und dennoch, als Ganzes betrachtet, in Wahrheit und genau besehen, den Bühnen gegenüber eigentlich nur eine moralische Null zu repräsentiren.

Daß es, wenn nicht die reformatorischen Zwecke und Ziele der Genossenschaft preisgegeben bleiben sollen, so nicht auf die Dauer fortgehen darf, hat wohl Jedermann bereits einsehen gelernt. Sowohl die Genossenschaft selbst, als auch deren zahlreiche Gönner und Freunde, müssen den Ausweg aus dieser bedenklichen Sackgasse dringend herbeisehnen. Wir glauben die mögliche Abhilfe in unsern Reichsgesetz-Ergänzungsvorschlägen gezeigt zu haben. Die §§ 3, 4 und 6 unseres proponirten Nachtrages zum literarischen Schutzgesetze würden eine außerhalb der Genossenschaft stehende Instanz bilden, welche, ohne einzelne Genossenschaftsmitglieder gegenüber ihren Collegen mit irgend welcher Verantwortlichkeit zu belasten, im Genossenschafts-Register das Brauchbare vom Untauglichen ausschiede. Dadurch hätte die Genossenschaft den unberechenbaren Vortheil gewonnen, daß sie für das Untaugliche gar nichts zu thun vermöchte und mit dieser Erleichterung nicht nur für das Brauchbare entschieden einstehen, sondern unter dem Schutz der von uns noch weiter vorgeschlagenen Gesetz-Ergänzungen es auch sicher durchsetzen könnte. Ihr moralisches An-

sehen, ihr Einfluß, ihre ethischen Zwecke und Ziele wären verbürgt.

Würden wir am Leipziger Constituirungstage nicht durch andere Berufsgeschäfte in Stuttgart zurückgehalten worden sein, so hätten wir zwar dem Genossenschafts-Statut ebenfalls beigestimmt, zugleich aber schon damals den Antrag gestellt, unsere hier vorliegenden Gesetz-Ergänzungsvorschläge in Form einer motivirten Petition als Genossenschaftssache an den hohen Bundesrath und deutschen Reichstag zu befördern. Daß wir in Ausführung dieses Vorhabens verhindert waren, mag sein Gutes haben. Manche unserer Herren Collegen schienen noch, wie weiland das Frankfurter Parlament von 1848, der Wirkung ihres vereinten moralischen Einflusses Alles zuzutrauen und jede andere Vorsichtsmaßregel für überflüssig zu halten. Von diesem Irrthum sind sie inzwischen, obgleich die Genossenschaft erst kurze Zeit besteht, wohl bereits gründlich geheilt. Daher senden wir jetzt unsere Vorschläge nachträglich in die Oeffentlichkeit und überlassen dem eigenen Ermessen jedes einzelnen Dramatikers in und außerhalb der Genossenschaft, ob er mit uns nach Kräften für deren Realisirung wirken wolle oder ob — um uns der Worte des geistreichen Kritikers Herrn Dr. Julius Große vom Jahre 1868 zu bedienen — „die vortreffliche Schrift Issigats" auch in ihren nunmehr gezogenen Consequenzen „nur eine vergebliche Fuhre Sand mehr" sei, „dem Strom der Corruption einen Damm zu setzen."[1])

[1]) Nur nebenbei sei hier noch bemerkt, daß das Durchdringen unserer Vorschläge auch der „Genossenschaft" selbst Conflicte ersparen würde, die sonst früher oder später in ihrem Innern ausbrechen und zu höchst unerquicklichen Debatten oder gar zu einer bedauerlichen Spaltung führen müßten. Die Dramatiker und Componisten haben sich auf dem neutralen Boden der materiellen Fragen zusammengefunden und dürfen, wenn nicht

die kaum geschlossene Verbindung sofort in zwei Hälften auseinander fallen soll, in ihrer Eigenschaft als Genossenschaftsmitglieder diesen Boden nicht verlassen. Dennoch drängt die innere Bühnenreform fast noch mehr, als die Honorarfrage, einer Entscheidung entgegen; ja, jene ist für die größere Hälfte der Genossenschaftsmitglieder geradezu die conditio sine qua non für eine entsprechende Regelung der materiellen Angelegenheiten. So wie die Genossenschaft sich gegenwärtig situirt sieht, sind thatsächlich alle diejenigen Dramatiker, welche für die Fortentwickelung der Bühne auf der von Lessing, Schiller und Göthe vorgezeichneten Basis ringen, nur die Staffage für die Vertreter der französischen Schablone: letztere beziehen die Tantièmen und Honorare, erstere glänzen größtentheils nur im „Genossenschaftsregister" ! Aus unserer ziemlich umfangreichen Privat-Correspondenz ersehen wir, daß dieß unhaltbare Verhältniß schon auf der nächsten General-Versammlung einen Sturm herauf zu beschwören droht, durch welchen die innere Bühnenreformfrage als Hauptthema in den Vordergrund gerückt werden soll. Vorzeichen dieses Sturms begegnen uns auch bereits in der „Neuen Zeit", z. B. in der dort von F. C. Schubert und E. Wichert ventilirten „Principienfrage", — einem Meinungsstreit, in welchem beide bezüglich ihrer Klagen über die verwahrlosten Theaterzustände eigentlich vollkommen gleicher Ansicht sind, aber mit ihren positiven Gegenvorschlägen sich bekämpfen. Bei der Getheiltheit der Stimmen, auf welche die für die Genossenschaft ohnehin unlösbare Bühnenreformfrage unter den Mitgliedern unzweifelhaft stoßen würde, möchte wohl für deren Mehrzahl die Betretung eines Auswegs willkommen sein, auf welchem die Lösung dieser Frage zu erwarten stände, ohne dieselbe als Erisapfel in die Genossenschaft hinein schleudern zu müssen. Wir wagen dieß um so mehr zu hoffen, als die von uns vorgeschlagene Entscheidungs-Instanz ohne Zweifel nicht so einseitig und despotisch verfahren könnte, wie die zur Zeit prädominirende Richtung, deren Taktik in mancher Hinsicht dem Vorgehen der ultramontanen Infallibilisten vergleichbar ist. Vielmehr würde diese Instanz, — das wäre wohl schon durch die Art ihrer Zusammensetzung und mehr noch durch die, einen weiten Spielraum umfassende Formulirung der ihr unterbreiteten drei Fragen (§ 4) verbürgt — jeder mit der Aesthetik nicht geradezu unverträglichen und daher auf täglich spielenden Theatern berechtigten Richtung die Möglichkeit der Situirung auf den Brettern erschließen. Die Ungleichheit — um nicht direct zu sagen: die Unehrlichkeit — der Waffen mit welchen gegenwärtig die eine Richtung der andern das Eingangsthor verrammelt, wäre glücklich beseitigt: die endgiltige Entscheidung darüber,

ob die Zukunft der deutschen Bühne der Schablone des „Esprit“ oder der zeitgemäßen Fortbildung der klassischen Weimaraner Schule angehören soll, hinge nicht mehr von der Cameraderie und den Theaterdirectoren, sondern von den Erfolgen auf den Brettern, also von Deutschlands öffentlicher Meinung ab. Damit wäre dann auch innerhalb der Genossenschaft allem Anlaß zu gegenwärtigen oder künftigen Klagen über Vernachläßigung oder Unterdrückung vorgebeugt und das stichhaltige Fundament für eine dauernde Erhaltung der Eintracht gewonnen.

—

XI.

Schlusswort an die Kritiker unseres Buches.

Der Verfasser vorliegender Philippika schloß sich, wie er schon in der Einleitung hervorhob, noch nie einer literarischen Coterie oder journalistischen Clique an, obwohl er die persönlichen Nachtheile seiner Selbstständigkeit längst bitter empfand. Wer heutzutage rasch populär werden will, der muß den Schwindel verstehen, sich journalistische Sachwalter um jeden Preis zu werben. Viele Tonangeber in der Tagespresse handeln nach dem Grundsatz: „Wer nicht mit uns heult, ist gegen uns." Ihnen steht die Wahrheit nicht höher, als manchem Bühnenvorstand die Kunst. Dennoch weichen wir auch heute von unserer Maxime nicht ab, ohne Ansehen der Person stets geradeaus zu gehen und nach eigener Ueberzeugung zu handeln. Unsere Werbung um publicistische Freunde besteht einfach in der hiemit öffentlich ausgesprochenen Bitte an den redlichen Theil der Tagespresse: er möge über die vorliegende Publication in den Zeitungen wahrheitsgetreu und ehrlich berichten.

Wohl wissen wir, daß unsere Schrift etwas unsanft gegen ein gewaltiges Nest von Wespen und Hornissen ankämpft. Wir geben uns keiner Täuschung hin über das traurige Kapitel, Theater-Recensententhum geheißen, und über den Anhang, den einige der Herren, welche wir der Sache zu Liebe nicht schonen durften, unter dieser bestechlichen Sippe besitzen. Man wird vielleicht den ganzen Schwarm auf uns hetzen und unsere

Offenheit mit hundertfältigen Wespen- und Hornißstichen honoriren. Eine erwünschte Gelegenheit, als armes Opfer dieser Emeute in tausend Stücke zerhackt werden zu können, bieten wir selbst durch die gleichzeitig in demselben Verlag veranstaltete Herausgabe unserer gesammelten „dramatischen Werke“. Zwar veranstalteten wir diese Gesammtausgabe zunächst in der redlichen Absicht, dadurch dem unbefangenen Leser, der vielleicht noch keine unserer Arbeiten auf der Bühne sah, ein selbstständiges Urtheil auch über den so unumwunden Urtheilenden zu ermöglichen; zwar sind wir der Meinung, es sei nicht nothwendig, daß ein für die ethische Wahrheit einstehender Schriftsteller zugleich ein großer Dichter sei, daß er aber den Gegenstand, über den er absprechend urtheilt, verstehen müsse: zwar glauben wir, der Theaterkritiker beweise seine Bühnenkenntniß am besten dadurch, daß er selbst ein den technischen Anforderungen entsprechendes Drama aufzubauen versucht; zwar halten wir dafür, daß, wenn er durch seinen Versuch nicht mehr beweisen wollte und wenn sein Beweis ihm nicht ganz mißlang, — daß er dann das weitere Urtheil ruhig dem Publikum überlassen und gegenüber den Tadlern sich ohne Selbstüberhebung auf Lessings bekannten Ausspruch berufen dürfe. Dennoch wird man vielleicht jenen Ausspruch gegen uns umkehren und sich einer Logik bedienen, mit welcher der Stuttgarter Hoftheater-Director Herr Dr. Wehl uns schon einmal überraschte, indem er in mündlichem Gespräche gegen uns äußerte: „Ich kann nicht abläugnen, daß Max Emanuels Brautfahrt auf unserer Bühne gefiel und das Publikum anzog; aber Sie können auch nicht beweisen, daß es so fortgegangen wäre, wenn wir das Stück nicht verboten hätten!“ Der Verfasser erwartet von einem Theile der officiösen Theater-Journalistik nichts besseres, als solche Sophistik. Dennoch sagt er mit Tell:

„Ich hab' gethan, was ich nicht lassen konnte.“

Nur ein ganz unerfahrener Schütze verschwendet all seine Pfeile schon im Vorpostengefecht. Unser Köcher enthält noch reichlichen Vorrath und wir werden ihn zu verwenden wissen, falls Rücksichten auf die Interessen der dramatischen Kunst uns nöthigen sollten, in ernsterem Kampfe noch mehr aus den Geheimnissen der Coulissenwelt ans Tageslicht hervorzuziehen.

Zwar haben selbst subjectiv wohlmeinende Freunde uns gerathen, eine ungeschminkte Kritik über die Theaterzustände nicht zu veröffentlichen. Sie motivirten ihren Rath mit der Befürchtung, daß wir persönlich durch vorliegende Publication vielleicht noch diejenigen Bühnen verlieren könnten, welche bisher unsern eigenen Dramen offen standen. Sofern unser Vertrauen auf die subjective Ehrenhaftigkeit der betreffenden Bühnenleiter uns nicht täuscht, halten wir eine solche Befürchtung für grundlos. Würde sie sich aber bewahrheiten, nun — dann träfe eben auch uns nach fast dreißigjährigem Ringen (unser erster dramatischer Versuch, das Trauerspiel „die Prätendenten", erschien schon im December 1843, als wir noch ein blutjunges Studentchen waren, im Repertoir des Münchener Hoftheaters) endlich dasselbe Loos, unter welchem noch so Mancher schmachtet, der ebenfalls schon Brauchbares geliefert und bisher noch gar keine Bühne erobern konnte. Ob nicht gerade hierin ein noch schlagenderer Beleg, als wir in unserem vorliegenden Buche zu liefern vermocht, für die radicale Demoralisation der Theaterverwaltungen läge, überlassen wir zu entscheiden dem unbefangenen Leser. Wenn die Willkür so weit ginge, daß sie sogar die ehrliche Sprache der Wahrheit mit Strafe belegen und deßhalb theils fest angenommene und theils schon im Repertoir stehende Werke wieder unterdrücken wollte, dann wäre sie endlich auf dem Punkt angelangt, wo — nach unserer Ansicht — eine noch größere Verschlechterung kaum mehr denkbar wäre!

Wie sollte eine ernstliche Wendung zum Bessern sich an-

bahnen können, wenn die wenigen bühnenkundigen Schriftsteller, welche der Ungunst der Verhältnisse bisher noch einzelne Vortheile abzuringen vermocht, in hartnäckigem Schweigen verharrten? Wie sollte auch nur Licht in die Sache kommen, so lange nicht gerade aus diesen Kreisen ein donnerndes Quousque tandem abutere erschallt, zur Belehrung des nicht hinter die Coulissen blickenden Publikums und als Nothschrei an die — wie das bezüglich der Theater gänzlich fehlgreifende neue Gewerbegesetz beweist — in Bühnenfragen nicht wohlberichteten gesetzgebenden Factoren des Reiches? Was auch die Wirkung und das Schicksal unseres Buches sein möge, Eines bleibt uns zum sichern Trost: Wir wissen, daß wir die edelsten Geister der Nation und den Kern des Volkes als Gesinnungsgenossen hinter uns haben; wir ringen zunächst nicht für uns selbst, sondern für Dichter, welche der Heldengeist von 1870 unter der heranwachsenden Generation erwecken wird. Unser eigenes Tagewerk halten wir für beendigt, sobald ihnen die Bahn erschlossen und geebnet ist. Wenn die Früchte unseres Ringens für jenes glücklichere Dichtergeschlecht einst reifen werden, dann ist die Hand, welche dieses schrieb, wohl längst im Grabe vermodert.

